بين زرقتين: السّماء والماء *

الدكتورة نجاح العطار
وزيـرة الثـقـافة

أيها الضيوف الأعزاء
أيها الإخوة والأخوات
أيها الأصدقاء – أيها الأبناء

كما الوتر المرنّ، الذي يحلم، تحت الأنامل، أن يكون رنينا للفرح، كذلك المحبة تحلم أن تكون تصعيداً لهذا الفرح، يتسع دائرة فدائرة في الجهات الأربع، إلى أن يبلغ الأمداء وما وراءها، حاملاً الدفء إلى القلوب، والبهجة إلى النفوس، واللون المشع إلى البصر والباصرة، في كل واحد يتشكل منه مهرجاننا هذا، مهرجان المحبة – مهرجان الباسل، الذي نقيمه عاماً فعاماً، على النحو الذي أراده

* كلمة السيدة وزيرة الثقافة الدكتورة نجاح العطار في افتتاح «مهرجان المحبة مهرجان الباسل» في دورته التاسعة

صانعه، مبدعه، مطلق هتفته الأولى، نشيداً موسقا بين أرض وسماء، يترجم عن ذاتنا إلى ذوات جميع الكائنات، قائلاً للألى، الذين بينه وبينهم ظل فراق، أو ظل أسى، أو ظل افتقاد، إنني بينكم بالروح، فلا تأسَوا، ولاتبتئسوا، ولاتأخذكم سورة من وحشة، أو غاشية من رنق، لأن الحياة جميلة، مباركة، معطاء، وتدفاق نهر الفرح الذي فجرتُه لكم قبل تسع من السنوات، أردته إلى ازدياد لا إلى نقصان، وأنتم من يزيده تدفاقا، ومسرة، واغترافا من فيضه والزلال، فالنبع الثر، ومنه المصدر، مكانه القلب، والقلب العامر بالمودات، لاتجف موداته، صادقة منحتُكم إياها، غالية طيّبتُكم بها، مصطفاة اخترتها لكم، وإني لأرقبها، وأرقبكم، من عل، فاسعدوا كي أسعد، واهنئوا كي أهنأ، وقرّوا عيناً لأنني، في جوار الملإ الأعلى، قرير العين معكم وبكم، محمول على جناح سحابة بيضاء، رايتي شهادتي، من أجلكم كانت، وتبقى، ويبقى الدم طهوراً، ارجوانيا، مشعشعا، لكونه تضحية، والتضحيات نعميات، ما بخلنا بها في الجُلّى، يوم النداء الى الفداء كان واجبا، وسمعا، وتلبية، وكان نخوة رجال، اعتصموا بحبل الله والحق، واعتصموا، أيضاً، بقيادة رجل الرجال، فما خذلهم، ولاخذل وطنهم، وشعبهم، وأمتهم، آخذا بنا وبهم، في صراط مستقيم الى الهدف، ودونه النصر أو الشهادة، في بلد أغلى الشهادة والشهداء، فوصفهم بأنبل بني البشر، فعلاً لا قولاً، وهذا حسبهم وحسبنا في المكرمات.

إن المحبة، وأنتم أدرى، تسع الكون، وإن الفرح، وهو فيض المحبة، يلفّ هذا الكون بغلالة من حرير، فيه الهفهفة ملاسةَ مخمل، وفيه الطراوة نداوة أصيل، وفيه الألق رجوة ابتهال في الغروب، آن

الشمس استدارة برتقالة حمراء، تبترد من حر النهار بزرقة الماء، مفسحة، في دورة الفلَك، المجال لأخيها، للقمر، أو لأختها، للنجمة، والسماء، من فوق، تشعل قناديلها، واحداً بعد آخر، ساكبة الضياء بسخاء، ليمتزج نور الطبيعة بنور الصنعة، فيكون منهما هذا الانهمار الضوئي البهي، سطوعا أسطورياً، كابتسامة ماسية على شفتي دنيا من المباهج، نعيشها في أصائل وأماسي وليالي مهرجاننا هذا، المهرجان الذي ابتدعه، للفرحة، الباسل، ورعاه وأغناه، من بعده، قائد، أردك في جلوة النباهة، أن الخلق في توق الى الفرح، فأعطاهم الفرح وأجزل، وأن الخلق، في وقدة الحماسة، يرغبون في الإناخة، راحة واسترواحاً، فمد لهم بهما بغير اقتصاد أو ابطاء، وهكذا صار لنا عرسان: عرس احمر للشدائد، وعرس ابيض للمباهج، نعيشها كما لو أننا في حلم، نأمل، في صبوة الرغبة، أن يطول ويطول إلى مالانهاية، ذلك أن المحبة رسالة، والفرح رسالة، والفروسية رسالة، وقد ادى الباسل، باسلنا، رسالاته وارتحل، مطمئنا إلى أن الوفاء بعض كبرياء، وأن الكبرياء فينا نبْت تاريخ إلى الأسلاف مرتقاه ومبتغاه، وها نحن في الموعد، نجزي على الوفاء وفاء، شيمة لنا في الغاليات من الشيم.

لكننا، في وقفة تأمل، نسأل ونتساءل: من الذي سقى حديدنا فتفولذ؟ ومن الذي أخرجنا من متاهة الاضطراب الى ديمومة الاستقرار؟ ومن الذي وضع في جَبه العاديات، أقدامنا في نقع الثبات وقال لها: من تحت أخمصك الحشر؟ ومن الذي أخصب فينا الزرع والضرع، فكان لنا منهما خير الجنى؟ ومن الذي أحال فينا قفر البوادي إلى خضر الروابي؟ ومن الذي بنى وابتنى، المتردم فصار

عمرانا؟ ومن الذي في تشرين وتشرين، أخرجنا من العزلة الى رحب الصلة، ثم حرر ارادتنا، ورفع مكانتنا، فصرنا في العالمين آية للثبات على المبدإ، وعنوانا للجسارة والاقتدار؟ ومن الذي أحدث فينا وبنا ولنا هذه النهضة الثقافية؟ ثم، أخيراً، من الذي أخرجنا من ظلمة الغاب الى استنارة السهل؟ وفي الجواب، عن كل هذه الاسئلة، هناك إجماع على أنه هو: قائدنا، حافظ الأسد، في تاريخنا الحديث كله، ودونما استثناء.

ان حق الاختلاف مصون طبعاً، والا بطلت جدلية الحياة، ونحن لا ننسى هذه الحكمة، كما لا ننسى حكمة أخرى، ليست أقل أهمية، مفادها علمي، برهنت عليه الأحداث والحقب، ترى إلى دور الفرد في التاريخ رؤية صائبة، وإذا ما كان صاحب هذا الدور، يتسق، في فعله والحكم، مع مجرى التاريخ في سيره إلى امام، مخترقا حجب الآتي ببصيرة واعية، مدركة، مستشفة، كاشفة، عارفة، لا بقوانين هذا التاريخ فحسب، بل بمكره أيضاً، متهيئة للطوارىء دارئة لها، متغلبة عليها، مستعدة للتكيف مع المستجدات، والتعامل مع المتغيرات، بمرونة لاتتجافى مع المبادىء، وصلابة لايلوي بها انقصاف التحجر، بغير مراوحة عند ردود الأفعال، وإنما بجعل الآخر، العدو، رهن ردود أفعالنا، وبذلك ننتقل بالعمل السياسي الى مرحلة أرقى، أصوب، أحكم، أرشد، تختلف عما بلونا من أعمال سياسية سابقة، كان فيها الارتهان لرد الفعل أحد مقاتلها، لأنه أحد أخطائها، على هذا الصعيد أو ذاك، وفي هذا البلد العربي أو ذاك.

ولئن كان أمثال هؤلاء الأفراد، الذين لهم دور مميز في التاريخ

وفاعل فيه، ومحولٌ له، قد كانوا منحة سماء لأرض، وعطاء قدر لشعب، فان حافظ الأسد قد كان هذه المنحة، وكان هذا العطاء، ميرهنا في أدائه كل يوم، أنه هو القائد المنبثق من شعبه، ومن أمته، ليقود شعبه وأمته إلى الظفر المرتجى، دون وهن في العزيمة، ودون تردد في الحسم، ودون استعجال لهذا الظفر، وفي استعجاله مقتله، ودون تباطؤ في طلابه، والإبطاء مقتل آخر له، بل في ترصد واستعداد، واستشفاف، وتبصّر، ثم اقتناص للحظة المناسبة، حيث النازلة تنحط، في وقتها تماماً ضربة لا رحمة فيها، لكل الأعداء في الخارج، وهم موجودون، ولكل النهازين ان وجدوا، أو تراءى لهم، في رفرف الليل، أن يتوجدوا، فالجزاء على قدر الفعل، ان خيرا فخير، وإن سواه فسواه،

﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾.

إن سورية القوية بقيادتها، وبدفاعها، وباقتصادها، وبعمرانها، وبشعبها أولاً وأخيراً، تقيم مهرجان المحبة – مهرجان الباسل هذا، كأحد تجليات انجازاتها، فثمة، دائماً، وقت للجد، وثمة، دائماً، وقت للمحبة، عنوان هذا الجد وفرحه، وإقامة هذا المهرجان في لاذقية العرب، لاذقية حافظ الأسد وباسل الأسد، وأبناء الأسد، ليست مصادفة، وإنما هي اختيار مختار، أراده الباسل فكان، ونريده، على اسمه، أن يكون، فاذا هو كائن، ولسوف يكون دائماً وأبداً، وزرقة السماء، وزرقة الماء، شاهدتان على ما نقول، وقد طورنا، بكل الطاقة المستطاعة، هذا المهرجان، ولسوف نطوره، بالوسع وما هو أكبر منه، تطويراً مستمراً، ونوعناه تنويعا متوازنا، فاولينا الفرح حقه، والمحبة شأوها، والفروسية قسطها، والرياضة

مجالها، والغناء حظه، والشعر عكاظه، والرواية مكانتها، والفن التشكيلي نصيبه، والارث الحضاري ما يستحق، وعلى هذا النحو تدخل الثقافة المهرجان بكل فروعها، والمعرفة بكل متعتها وفائدتها، والبهجة بكل مسراتها، دخولا حسنا، يستريح اليه المشاركون والحاضرون، ويضربون لوقائع البرنامج وأنشطته، مواعيد في الأصباح والأماسي، وما بينهما أيضاً، حتى ليخيل للرائي أن النهارات استطالت واستطالت، واتسعت، ورحبت، وولجت، بسطوع أضوائها، والليالي فجعلتها نهارات، كأنما لا عتمة، بعد ذلك، ولا اظلام.

أيتها الأخوات أيها الإخوة

أيها الأبناء

باسم راعي هذا المهرجان، السيد محمود الزعبي رئيس مجلس الوزراء، الذي أنابني عنه في افتتاحه احييكم أجمل التحايا، مقدرة فيكم روح العزيمة على تحقيق أنبل الأهداف، التي تعود بالخير على الوطن والامة، ويسعدني بهذه المناسبة، أن أنقل اليكم تمنياته الصادقة المنبثقة عن ايمان بالشعب، وبقدراته الخلاقة التي لا حدّ لها.

لقد قدم السيد رئيس مجلس الوزراء، بتوجيهات كريمة من السيد الرئيس حافظ الأسد كل مساعدة، وكل مساعفة، في توفير امكانات نجاح هذا المهرجان، وأرى من الوفاء، انطلاقاً من مشاعر التقدير لما يقدمه من عون مشكور، ومن اهتمام بالنشاطات الثقافية، أن أشيد، أيضاً بما بذل، ويبذل، من جهد للنهوض الاقتصادي والاجتماعي، ومن دفع لعجلة التطور في كل الحقول إلى أمام، عملاً بتوجيهات السيد الرئيس، وقياماً بالمهام الموكولة إليه، في وطننا الغالي سورية.

أما اللاذقية فعلى العهد بها تأهيلاً وتسهيلاً، وعلى العهد بها ترحيباً ملو الذراعين، تفتحهما لنا في عناق الشوق، وعناق الضيافة، وعناق الكرم، على مدى المدى من فتحة قوسيهما، لا قياماً بواجب هي فيه على أصالة، ونداوة، وحفاوة، بل من معزات متبادلة، وهبت في حرارة المصافحة، يداً بيد، ونظرة بنظرة، والتياحاً بالتياح، وتوجت، بداية ونهاية، بنفح الطيب، أنداء من جبال شُمّ، ورمال سمر، وشواطئ زاخرة، عامرة، نادرة في طبيعة التقاء الغابات البكر، بالأمواج البكر، سامرهما هذا الهدير المتصل، وهذا الخرير المائي الرخيم، في نمنمة زبده والرغاء، يتداحان على الساحل، ليقولا لنا: ان الكائنات، بحرية وبرية، تنتظر ههنا عيد المحبة، لأنه عيد الأعياد، وعيد الفروسية حيث الخيل، في حمحمة ازدلافها، تعلن للملأ أن الخير معقود في نواصيها.

وبغامر السعادة، ووافر التقدير، أعلن افتتاح مهرجان المحبة – مهرجان الباسل، في دورته التاسعة، مجزية الشكر للسيد أمين فرع حزب البعث العربي الاشتراكي فيها، وللسيد محافظ اللاذقية، واللجنة العليا للمهرجان، وللمدينة الرياضية، ولكل من أسهم في تنظيم المهرجان، وشارك في اقامته، متمنية للجميع، ولأهل اللاذقية الأعزاء، خصوصاً، كل نجح وتوفيق، وكل معزة وخير وسؤدد، وشكراً.

* * *

الفروسية حجر الزاوية في مهرجان الباسل

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

أيها الاخوة – أيها الأبناء

أيها الفرسان

قلت، في كلمة افتتاح المهرجان: إن الفروسية رسالة، وأقول، في لقاء الفرسان: إن الطراد رسالة أيضاً، وهذا الطراد، في الغاشيات، وثبة عليها، وفي الرياضة ارتفاع على الحواجز، وتخط لموانعها، وفي العرض الفروسي، فرح يبعث النشوة في الجوارح، ودفق حماسة تشيل بالأرواح والأفئدة، مع كل قفزة، وتسمو بها. ومثلما الزورق في اليم، يمخر عبابه، ويندفع، كالسهم، مخترقاً جدار الماء، كذلك الخيل، تمخر عباب الريح، مندفعة كالومض، في حالك الليل، إلى غايتها، وتتلفع، في رائعة النهار، بشال الشمس، ذهبياً يبرق كالدمقس في الإرماح نحو جبهتها، حيث الاشعاع حبب في الكؤوس، لمن يطلب الري رحيقاً شمسياً، يطاله الفارس وحده، لأنه وحده، من دون الآخرين، خلق لمهمة بهذا السمو، وهذا النبل، وهذا الاقتدار على احتواء الكوكب المتوهج قرصاً في كفه، أو غرة في فرسه، أو انقداحاً في حدوة حصانه، منه الشرر، برقاً، يخطف الأبصار.

وقد ظلت الفروسية عنواناً رائعاً لذاتها في كل العصور، رغم تبدل العصور، واختلافها عصراً بعد عصر، كأنما الفروسية، بمجدها

الألق، قد تأبّت، في سموها، على كل ما هو غير سام في هذا الوجود، لا لأنها اقترنت، بالاسم، مع الفرَس في وثباتها والشبوب فحسب، بل لأن الفروسية، في تاريخ التاريخ، تلفعت بالمكارم، صفة، وواقعة، ونخوة، وشيمة، وتلبية لنداء المستجيرين من ضيم، في رفع هذا الضيم، انطلاقاً من أن الفارس قد كان المأمل، وبقي المأمل، في لهفة المستغيث إلى النصفة، من عدو غاشم، أو خطب نازل، أو حدث جلل، لا يدفع إلا بالسمهري يبرق في كف مقتدر، وهذا المقتدر، المفعم شجاعة وشهامة، هو الفارس الذي عرفته القرون على مدى تواليها.

ولا يخالجني شك في أن باسل الأسد، الذي كان في الوعي أكبر من السن، وفي الممارسة أعمق من التجربة، وفي الاقدام أشجع من الهبوة الحمراء، قد وجد في الفروسية كل هذه المعاني، فاصطفاها على نية الخير، وبنى قاعدتها على أسس السمو، ودعا إليها صادقاً، مخلصاً، مندفعاً، إلى أن كانت، ولا تزال، وستبقى، أحد إنجازاته الباهرة، وإحدى صنائعه البيض، واحدى اشراقات بصيرته النافذة، حيث تأمل حال الشباب العربي وما فيها من عنت، وما يترتب على هذا الشباب من مهمات، وما يواجه من صعاب، فرغب أن يتقلد الصلابة درعاً، والجسارة نبلة، والمكرمة طلباً للحق، والفتكة ذوداً عن حياض، وكل هذه الحلي الباهرات هي خصال الفارس، اجتمعت في الباسل أولاً، ومنه قبس القابسون، فكانت الفروسية، وكان الفرسان، وكان هذا المهرجان، معه، ومن بعده، تذكرة، والتفاتة، ومضماراً، تصهل فيه الجياد، فيتردد صدى صهيلها قوياً، مدوياً، باعثاً على النخوات في أكرم معانيها، وأبهى صورها، وأندى راحاتها.

أقول: ان الباسل خسارة لا تعوّض؟ لا! الباسل نفسه ما كان ليرضى، بقولة الحق والحقيقة هذه، لو أنها خطرت يوماً في باله، هو الطالع من زنبقة الحياة، ليفيء بالحياة، في أبهى معانيها، على من سواه، فقد كان يدرك، وبعمق، أن القدوة تقتدى، ولشد ما أردناه قدوة باقية معنا، وشاء الله أن يختاره إلى الملأ الأعلى، تاركاً لنا هذه القدوة في الأشقاء، وفي الأقران، وفي الفرسان، وفي سيرة الشجاع، عندما يرى إلى الشجاعة سيفاً للندى، لا سيفاً للردى.

ذلك أن الأفق المترامي، في وهم الظن، بعيد بعيد بالنسبة للراجل، قريب قريب بالنسبة للفارس، لذلك كانت العرب تعتمد الخيل، على اسم الله، رباطاً لها، وتأتمنها رسولاً لأداء رسالتها، وتقيم المضامير، في أفراحها، سبقاً لنيل المبتغى من مقاصدها، وكان الفارس كالشاعر، هذا ينافح عن القبيلة بالكلمة، وذاك يدفع عنها الأذى بالسيف، وفي الوفاء لأعز تقاليد الأسلاف، لا نزال نعتمد الكلمة والسيف، منطلقاً ابتغاء الباسل، وهدفاً حدده القائد، في دربه، دربنا، الدرب الطويل إلى المبتغى الأطول، ولنا كل الثقة، وارسخها، في أن وعد حافظ الأسد، حين يعد، يصبح المستحيل ممكناً، وقد وعدنا بالنصر، ونحن في البالغين، به ومعه، هذا النصر، مهما يطل أمده، وتتعاور الشدائد أمره، لأنه مكتوب أن نيل المطالب لا يكون بالتمني، وانما، كما قال شوقي، تؤخذ الدنيا غلاباً.

وهذا الاباء الذي تجن به الزغاريد، قد كان في الغر من أعرافنا، وكانت التهاليل، في اقبال الخيل وادبارها، بعض غالية ترشق بها هامات الخيول وهامات الفرسان، حين ينعقد الغار، أكاليل ظفر للظافرين، فكونوا، أيها الفرسان الأعزاء، في تقحم الصعاب،

على ما كان عليه الأجداد، وكونوا، في مضامير السبق، على ما كانت عليه المحجّلات في سباقها، واصنعوا لنا بهجة، تتم بها مباهج مهرجاننا، فالفروسية، في ريادة هذا المهرجان، قد كانت حجر الزاوية، وستبقى ما بقي المهرجان، وانه لباق ما بقيت المطهمات تحمحم في مضاميره، وما بقي النبض في العروق، يدفع بالدم شعلة مقدسة على بركة الله والحق والعدل.

أيها الفرسان، يارفاق الباسل، ياأعز الأبناء، ويامعقد الرجاء، انطلقوا وحققوا الجديد في الأرقام، والبهي في المقاييس، ولتكن الفرحة، والمتعة، والنشوة، قسمة بيننا وبينكم، وعلى حَدٍّ سواء.

* * *

في المصطلح الفلسفي: بين الجذر اللغوي والدلالة

عدنان بن ذريل

(المصطلح الفلسفي) مفردة لغوية استقرت دلالتها على معنى محدَّد يتعلق بالممارسة الفلسفية، فكرها ومنهجيتها؛ ومن هنا السؤال عن جذرها اللغوي، والتواضع الأصلي عليه: إذ هو يعكس في كثير من الأحيان دلالةً أوليةً تحتضن الدلالات المتنوعة، المتفرعة عنه، بحسب سياقات الاستعمال، حتى يستقر على معناه الفلسفي المحدد[1].

* عدنان بن ذريل: باحث من سورية، متخصص في الفلسفة، من رواد منهج الألسنية في الوطن العربي. من مؤلفاته: «اللغة والاسلوب»، «اللغة والدلالة».

١ - هناك مكانٌ واحدٌ للكلمة في القاموس

ألسنياً، هناك (مكانٌ واحدٌ) للكلمة في القاموس، حيث جذرها اللغوي، والتواضع الأصلي عليه، ومايتعلق به من دلالات تفرضها سياقات الاستعمال؛ ورغم أن (الاستعمال اللغوي) يظل يتراوح بين الدلالة الذاتية، والدلالة الحافة، يظل للكلمة مكانها في القاموس، وتظل لجذرها اللغوي قيمته اللغوية، والدلالية . .

فمثلاً، هناك كلمات نقلت من حقلها اللغوي، الطبيعي الى حقلٍ آخر اصطلاحي، نحو كلمات : -سبَب، وتَد، عامود، ثم بحر - الخ . . الأولى منها تدل على أشياء تتعلق بالخيمة، وكلمة بحر تدل على ظاهرة طبيعية، هي ظاهرة المساحة الواسعة من الماء؛ وقد نقلت هذه الكلمات الى حقل(العروض) لتدل على اقتران الساكن بالمتحرك في بناء المفردة، أو على تركيب التفعيلات في القول الشعري . .

وكذلك الحال، بالنسبة الى كلمتي : - شجرة، وتشجير - ، واللتين نقلتا من حقلهما الطبيعي الى حقل التحليل الألسني للجمل؛ ونقصد (الشجرة) في حقل الطبيعة زرعاً نباتياً ذا قوام معين، كما يقصد (التشجير) عملية زرع الأشجار: فصارت الشجرة في الحقل الألسني تدل على روسم لتركيب الجملة، كما صارت كلمة تشجير تدل على عملية إبراز هذا الروسم؛ ولامراء في أن (الشبهية) بين الاستعمالين واضحة، وتبرر النقل، وبالتالي الاصطلاح . .

ولكن، هناك مفردات لغوية يحتمل جذرها اللغوي عدة دلالات: فمثلاً، عندما درس (اللغويون) أصل كلمة : - صلاة - وجدوا أنّ (تصلية) تقصد الثناء الكامل؛ وأن (الصلا) بدون همزة تقصد النار الموقدة؛ وأن (الصلاة) بهمزة، وأيضاً (الصلوة) بفتح الواو، وهما بمعنى واحد، فيقصدان العظم الذي عليه الإليتان، أو وسط الظهر[٢] . .

ولذلك اعتبر (الفقهاء) أن كلمة (صلاة)، والتي تقصد بلغة الشرع-

ركناً من أركان الدين - وهو طقس تعبدي مواده تأدية تلاوة، وركوع، وسجود الخ، هي كلمة مجهولة الأصل اللغوي، أو أن أصلها اللغوي غير مستعمل[٣]. في حين يمكن رد كلمة صلاة إلى تصلية، والتي تفيد الثناء الكامل، لأن العبادة طقس تعبدي ينطوي على الثناء للمعبود[٤].

٢- التطور الدلالي، وتلويناته

و (اللغة الفلسفية) نتاج أنساني راق، نابض بالحياة، يتراكم يوماً بعد يوم، وينعكس على الخصوص نمواً في الفكر، وتطوراً في المصطلح؛ وقد آثرنا في دراساتنا كافة اعتماد المنهجية التاريخية، إلى جانب التحليل الفكري لمضامينها؛ وذلك بربط المصطلحات بأصحابها، وتفكيرهم، ونظمهم في الفلسفة، بيئتهم، وعصرهم..

وقد دلت التجربة على أن المصطلحات تتطور عبر العصور، فتلحق دلالتها (لونيات) تخرج بها أحياناً عن دلالتها الأصلية، كما تخرج بها أيضاً عن نظامها الفكري نفسه؛ فمثلاً مصطلح (وجود)، أيثر، مصطلح فلسفي قديم يقصد الحصول، والتحقق، والثبوت؛ وهي الدلالة التي سادت قديماً في الفلسفةاليونانية، ثم الفلسفة العربية الإسلامية، حتى العصر الحديث، حيث نشأ مصطلح جديد راح يزاحمه المكانة في تحديد حقيقة الوجود، والكشف عن خباياه؛ وهذا المصطلح هو: - أكزستنسة -، والتي يترجمها عدد من الباحثين بـ(وجود انساني)، وآثرنا دائماً ترجمتها بـ(وجودة)، وتقصد الواقع الإنساني الواعي، والذي هو وحده الكائن الواقعي الذي يتمتع بالوعي[٥]...

ولنقل مثل ذلك في مصطلحي (نفس)، و (روح)، وهما مصطلحان قديمان تطورا عبر العصور، حتى اكتسبا في الفلسفة دلالات جديدة ومعبرة.

إن مصطلح (نفس) عند (أفلاطون) يقصد جوهراً بسيطاً في الجسم، من مظاهره: الحركة، والحياة، والمعرفة؛ ومصطلح (نفس) عند (ارسطاليس) يقصد (صورة) تقوم بقيام الجسم، فتكون بمثابة (قوة محركة) أي كمال أول، أو أنتيليخيا[٦]...

٣- النفس الحيوانية، والنفس الروحانية

ومن أساس مظاهر تحريك النفوس للجسم، وقدراته، اعتبرت النفوس بمثابة (قوى) حيوانية، وإدراكية، وعقلية، وراح الفلاسفة، والمفكرون يفتكرون مفارقتها، فقال معظمهم إنّ (النفس العاقلة) هي المفارقة؛ وهو مايذهب إليه أيضاً أرسطاليس...

إلاّ أن متكلمي العرب، المسلمين، وفقهاءهم اختصروا المسألة، وجعلوا (النفس) حيوانية، وروحانية[٧]... الأولى عارضية تتبدل بالزيادة، والنقصان؛ والثانية أصلية، باقية على مدى الحياة، أطلقوا عليها مصطلح (روح)..

وقد جعلوا (الروح) بخاراً لطيفاً يشتبك بالجسم كاشتباك الماء بالعود الأخضر؛ أو أنها عرضٌ في الجوهر، كما يقول بعض المتكلمين؛ فهي ليست بالجسم، ولكنها عرضٌ فيه، هي الحياة، والتي بوجودها في جسم، يصير الجسم حياً، وهي مايشير إليه الإنسان بقوله: - أنا-، على حد قول ابن سينا..

وفي العصور الحديثة ذهب (ديكارت) الى أن (النفس) جوهر بسيط خالد، وجوهرها (الفكر)؛ وهي مغايرة تمام المغايرة للجسم، إذ هي لامادية، وطبيعتها لاتتعلق بالامتداد، ولابخواص المادة التي يتألف منها الجسم..

ثم برزت (تلوينات) جديدة جعلت (النفس) آم بعض (الروح) أيسبري؛ كما جعلت (الروح) أيسبري قوة عاقلة صاعدة في الوجود، وهي دعوى (الجدليين) وأيضاً دعوى عدد من الوجوديين؛ إلا أن الوجوديين يقابلون (الأنا) أو الذات المدركة، باللا أنا، أو الغير...

لقد ميز الوجوديون بين (الأنا)، وبين (الروح) من أساس الأحوال التي تتكشف عنها أو جودة الواقع الإنساني في العالم؛ إذ أن (الأنا) قد تفقد أصالتها، وتتغرب، ويظل القول الفصل في حقيقة الوجود لصلة الذاتية بأنية الواقع، كما تظل القيمة للتجريب الذاتي في الوجود[٨]..

٤- الروح هي العقل المتجلي في الوجود

إلا أن الجديد في دلالة مصطلح (روح) أيسبري هو توجيه الجدليين مصطلح (روح) ايسبري وجهة العقلانية الصاعدة في الوجود؛ فعكف الباحثون الجدليون يتفحصون كلاً من الذاتية، والموضوعية، ويبررون تداخل السياقات، وتعارضها، وتحولات الأحوال، وتخارجها(٩)..

وقد وجدوا أن هناك واقعياً: ١- الظواهر ذات (الطابع الجدلي)، مثل: - العواطف- التي هي من طبيعتها تحمل بذور نقائضها..

٢- ثم هناك (الجدلية الصميمية) التي بين ظاهرتين أوليتين، مثل التي بين الفكر، والعمل، أو بين القول، والعمل..

٣- ثم هناك (الجدلية التفاعلية) التي لعمليتي التنافي، والتواصل بين الوقائع، وعلى الخصوص بين الأوضاع، والأقوال؛ ومنها الالتحام، والتفكك، وأيضاً التشكل والاندثار، وأيضاً الازاحة، والنشوء..

٤- وأخيراً هناك (الجدلية التاريخية)، والتي جعلها الماديون بين الوقائع الاقتصادية، في حين اعتبرها آخرون شيئاً من الإرادة، والحرية.

ولنسجل هنا أن المعلم (هيجل) يعتبر (الاغتراب) غربة عن الذات، وأنه الفعل الذي يكون الشخص به (شخصاً آخر)؛ وبالتالي اعتبره خصباً، وغنىً، لأنه حذفٌ، وإبقاءٌ، إرتفاعٌ، وتجاوزٌ....

وفي نظر هيجل أنّ الإنسان يتموضع، أي يصبح موضوعاً، فيغترب عن نفسه، في نفس عملية تخارجه؛ وبذلك يشقى، ثم يتحرر؛ ومن هنا قال (هيجل) أن الاغتراب: - برهةٌ سلبيةٌ ضرورية، لانتشار العقل المؤلف للواقع-؛ وأن - السلب، والألم، والموت مورٌ معقولة، لأنها أجزاء من المطلق-.

ويضيف (هيجل) أن (الاغتراب الوجودي) لاسبيل الى تجاوزه، وقهره؛ لأنه يعود الى ماهية الإنسان؛ في حين أن (الاغتراب الإجتماعي)، و(الاغتراب القانوني) يمكن تجاوزهما[١٠]..

٥ - رسائل ومؤلفات في تعريف المصطلح الفلسفي..

وقد عثر الباحث الدكتور (عبد الأمير الأعسم) في مدينة كابول، عام ١٩٧٦، على مخطوط قديم، هو مجموع رسائل في الحدود، لجابر بن حيان، والخوارزمي، وابن سينا، والغزالي؛ فضم إليها كتاب: - المبين في شرح ألفاظ الحكماء، والمتكلمين - للآمدي، ونشرها في كتابه: - المصطلح الفلسفي عند العرب - ط١، بغداد ١٩٨٥، وط٢، القاهرة ١٩٨٩.

وكان المستشرق (فلوجل) نشر عام ١٨٣٥ كتاب: - التعريفات -، للجرجاني؛ كما نشر بين مطلع الثلاثينات، وأواخر الخمسينات، تقريباً عام ١٨٥٨ كتاب: - كشف الظنون - لحاجي خليفة؛ ثم أن الباحثين (سبجرينر، ولوس) نشرا كتاب: - كشاف اصطلاحات الفنون -، للتهانوي، عام ١٨٦٣؛ ثم توالى نشر هذه المؤلفات في الأقطار العربية، والإسلامية نشرات مختلفة..

ثم عام ١٩٦٦ نشر الدكتور (مراد وهبة) كتابه: - المعجم الفلسفي -؛ وعام ١٩٧٩، نشر الدكتور (جميل صليبا) كتابه: - المعجم الفلسفي -، وهو في جزأين، اعتمد فيهما على قاموس لالاند؛ ثم عام ١٩٨٣، نشر - المجمع العلمي العربي - في القاهرة كتابه: - المعجم الفلسفي -، قدم له رئيس المجمع ابراهيم مدكور؛ وهذه المعاجم تثبتُ إزاء كل مصطلح مايقابله من مصطلح فرنسي، أو انكليزي، وأحياناً لاتيني..

وعام ١٩٨٥ نشر لي اتحاد الكتاب العرب بدمشق كتاب: - الفكر الوجودي عبر مصطلحه -، وهو ما توسعت في مضامينه، وأعددته لطبعة ثانية؛ والمصطلح فيه يقابل بالمصطلح الفرنسي، وأحياناً المصطلح الانكليزي؛ وبذلك كله انجلت أمام الباحثين غلائل جديدة للدلالات، والمعاني الفلسفية، كما انكشف الغطاء عن تطور اللغة الفلسفية، مما يظل نبراس هدى في تطلعنا لإنصاف القول في التفلسف اليوم..

ويقول الدكتور (عبد الأمير الأعسم) في تصدير كتابه: - ليس من

الصحيح القول إنّ مانجده في المصطلح الأوروبي يكفي للدلالة على مانطلبه من تطوير لمواقفنا الفلسفية عموماً؛ لقد ظهرت في السنوات الأخيرة، إسهامات طيبة ومشروعة لتأسيس معجمية فلسفية، لباحثين ممتازين؛ لكن محاولاتهم لم يراع فيها ظهور المصطلح الفلسفي، وتطوره الى جملة من المفاهيم[١١]-..

حتى يقول: إن لفلاسفتنا العرب لغتهم الاصطلاحية التي ازدهرت في الحضارة العربية، خلال خمسة قرون؛ ونحن في أمس الحاجة اليوم الى درسها بما يتساوق مع طبيعة جمعها، وتحقيق نصوصها، لكي تكون دليلاً لأساليب التعبير الفلسفي في أيدي الباحثين من محبي الفلسفة، وطلابها[١٢]-..

٦- تحديدات وتلوينات تاريخية

وقد كان ظهور الإسلام تدعيماً لكيان اللغة العربية؛ وذلك بنزول القرآن الكريم بها، فكرست استقلاليتها، كما كرست جذورها اللغوية، ودلالاتها؛ وعندما بزغ الفكر الفلسفي في المجتمع العربي الإسلامي، ونما، صار الى استحداث المصطلح المناسب لاتجاهاتها الأصيلة؛ إذ تميزت الفلسفة العربية الإسلامية بقولها بـ(الفيض)، و(الاشراق)، استقلت بهما عن الفكر الفلسفي اليوناني[١٣]..

يقول (جابر بن حيان) في تعريف الفلسفة: - إن حدّ (الفلسفة) أنها العلم بالأمور الطبيعية، وعللها القريبة من الطبيعة من أعلى، والقريبة، والبعيدة من الطبيعة من أسفل؛ وإن حدّ (العلوم الإلهية) أنها علوم (ماوراء الطبيعة)، ومنها النفس الناطقة، والعقل، والعلة الأولى، وخواصها[١٤]-..

ويعلق الباحث (عبد الأمير الأعسم) على ذلك، فيقول: - هذه هي المرة الأولى التي يذكر فيها مصطلح (فلسفة) في مصادرنا العربية القديمة، تعريباً للكلمة اليونانية فيلوسوفيا، ولكنها محددة بالطبيعة، ومباحثها[١٥]-..

ثم يقول في (هامش ١٥٣): إن قول جابر بن حيان (ماوراء الطبيعة) أول عبارة معروفة لترجمة المصطلح اليوناني ميتافيزيقا؛ وهو ماسنجده عند الكندي، كما سنجد بعده استعمال ماوراء الطبيعة، أو تعريب اللفظ اليوناني، ميتافيزيقا[١٦]-...

ويقول (الكندي): الفلسفة حدها القدماء عدة حدود:

١ - أما عن اشتقاق اسمها، وهو حب الحكمة؛ لأن فيلسوف هو مركب من (فلا) وهي محب، ومن (سوفيا)، وهي الحكمة.

٢- وحدوها أيضاً من جهة فعلها، فقالوا إنّ (الفلسفة) هي التشبه بأفعال الله، بقدر طاقة الإنسان؛ أرادوا أن يكون الإنسان كامل الفضيلة..

٣- وحدّوها أيضاً من جهة قولها، فقالوا (العناية بالموت)؛ والموت عندهم موتان، طبيعي وهو ترك استعمال البدن، والثاني إماتة الشهوات؛ فهذا هو الموت الذي قصدوا إليه، لأن إماتة الشهوات هي السبيل الى الفضيلة...

٤- وحدوّها أيضاً فقالوا من جهة العلة، صناعة الصناعات، وحكمة الحكم.

٥- وحدوّها أيضاً فقالوا (الفلسفة) معرفة الإنسان نفسه؛ وهذا قول شريف النهاية، بعيد الغور؛ مثلاً أقول: أن الأشياء إذا كانت أجساماً، ولاأجسام؛ ومالا أجسام إما جواهر، وإما اعراض؛ وكان (الإنسان) هو الجسم، والنفس، والأعراض، وكانت النفس جوهراً لاجسمياً، فإنه إذا عرف ذاته عرف الجسم، وأعراضه، والعرض الأول، والجوهر الذي هو لاجسم، فإذن، إذا علم الإنسان ذلك جميعاً، فقد علم الكل؛ ولهذه العلة تسمي الحكمة (الإنسان): - العالم الأصغر-

٦- وأما مايحد به عين الفلسفة، فهو أن (الفلسفة) علم الأشياء الأبدية، الكلية، أنيتها، ومائيتها، وعللها، بقدر طاقة الإنسان[١٧]-..

٧ - مصطلح عالم كمثالٍ على تلوينات التطور

يقول (الجرجاني) في تعريف العالم: - لغة، عبارة عن مايعلم[١٨]؛ واصطلاحاً عبارة عن كل ماسوى الله من الموجودات، لأنه علم به الله، من حيث أسماؤه، وصفاته[١٩]- . . .

ويقول (الخوارزمي): - الله تبارك، وتعالى هو موجد (العالم)، وهو السبب الأول، والعلة الأولى، وهو (الواحد) الحق، وماسواه لايخلو من كثرة من جهة أو جهة؛ وصفته الخاصة أنه (واجب الوجود)، وسائر الموجودات الممكنة الوجود[٢٠]-، ثم يقول: - (العالم) هو جرم الكل[٢١].

ويقول (ابن سينا): - (العالم) هو مجموع الأجسام الطبيعية، البسيطة كلها؛ ويقال (عالم) لكل جملة موجودات متجانسة، كقولنا عالم الطبيعة[٢٢]. - كما يقول - (العالم) مجموع الأجسام الطبيعية، من أرضٍ، وسماء؛ وبهذا المعنى العام، انّ (العالم) واحدٌ، وإنه لايمكن التعدد معه[٢٣]- . . .

وبالمناسبة نذكر أن (أرسطاليس) يرى أنّ (الوجود الطبيعي) هو الذي يتعلق بالمادة، في الحقيقة، أو في الذهن؛ فالموجود الطبيعي[٢٤] يقوم بالمادة، وكل ماهو مادي فهو يتحرك بحركة محسوسة (بالفعل، أو بالقوة). .

و (السماء) بمعناها المتعارف، هي مجموع الكواكب، وبعضها ثابتٌ، وبعضها متحرك، وهي (الكواكب السيارة) من فوق الى تحت: - زحل، فالمشتري، فالمريخ، فالشمس، فالزهرة، فعطارد، فالقمر-، والتي التزم الفلاسفة العرب المسلمون تسلسلها. .

و(الأرض) في رأي أرسطاليس هي مركز العالم، وهي (عالم ماتحت القمر)، بينما الأجرام السماوية (عالم مافوق القمر). . ناهيك بأن استعمال ارسطاليس لمصطلح (السماء) يجعلها مرادفة للعالم، لأنها تحوي الأشياء الطبيعية جميعاً؛ كما أنها المكان المشترك لهذه الأشياء الطبيعية؛

و(العالم) محدد، منظم، أزلي، كرسي، جميل، كما أنه قديم، كما أن الحركة قديمة، والزمان قديم[٢٥]. . .

ويتحدث (هوسرل) عن الجانب الظواهري في تجربتنا للعالم، فيرى أن (التعكيف) يجعل العالم - عالم ظواهر - ؛ وأن (أفق العالم) أفق كلي، عام، ومطلق. .

كل شيء موجود في العالم، ولكن (العالم) ليس شيئاً موجوداً في شيء آخر؛ فله (أفق الزمان) اللامتناهي، من حيث الماضي والمستقبل. .

وأما (هيدجر)، فمن وجهة نظر وجودية يرى أن مشروع الدزاين، أي الوجود هناك، أو الأوجودة الواعية، هو مافي الوجود من (علو)، وأن التخطيط لهذا المشروع هو (العالم).

إن (العالم) تركيب سابق على كل سلوك، وينتمي إلى أوجودة الإنسان نفسه، إذ هو يؤلف أنيتها في الوجود، كوجود - في - العالم، ووجود - مع - الآخرين.

وأما (سارتر) فإن العالم في نظره خارجية مطلقة في حالة الفعل، هي الجيشان الذي نتج عن هشاشة (الوجود- لذاته)، لـ(الوجود - في- ذاته)، بنتيجة وجود المعرفة. .

إن (العالم) عالمي، لأني هذا الشيء - في- ذاته، المتضايف الى غدي؛ وأنا استعمل موضوعاته كأدوات؛ (العالم) هو التي عليّ أن أتجاوزها باستمرار كي أحد نفسي على هيئة (أن أوجد)؛ والانسان يعود إلى ذاته ابتداءً من (الأفق)؛ والعالم كمجموع أدوات هو ما يتجاوزه الإنسان في اتجاه ذاته[٢٦].

٨- من هموم الترجمة للمصطلح الفلسفي

و(الترجمة) اليوم من أبرز اهتمامات البحث الفلسفي، سواء عند الدارسين للفلسفة، أو المؤلفين فيها؛ ويتحدث الدكتور (جميل صليبا) في مقدمة معجمه عن (قواعد) يمكن أن تساعد على الإجادة في الترجمة، فيقول:

- (اللغة العربية) من أغنى اللغات، وأوسعها انتشاراً، وأدقها تعبيراً؛ أصقلتها القرائح، والعقول في الماضي، بضعة عشر قرناً، حتى جعلتها لغة الشعر، والخطابة، واصطنعها العلماء في مفردات الطب، والكيمياء، والرياضيات، حتى جعلوها لغة العلم، والثقافة[٢٧]. .

ثم يقول: - والسبيل الواضحة، والطريقة الصحيحة التي يجب على العلماء اتباعها في وضع (الاصطلاحات) العلمية الموافقة، تنحصر عندنا في القواعد الآتية:

القاعدة الأولى: - البحث في الكتب العربية القديمة عن (اصطلاح) مستعمل للدلالة على المعنى المراد ترجمته؛ ويشترط في هذه القاعدة أن يكون اللفظ الذي استعمله القدماء مطابقاً للمعنى الجديد-، نحو مصطلح (جوهر) ترجمة لمصطلح سوبستانس، ومصطلح (مقولة) ترجمة لمصطلح كاتيغوري. .

القاعدة الثانية: - البحث عن لفظ قديم (يقرب) معناه من المعنى الحديث، فيبدل معناه قليلاً، ويطلق على المعنى الجديد-، نحو مصطلح (حدس) ترجمة لأنتويسيون. .

القاعدة الثالثة: - البحث عن (لفظ جديد)، مع مراعاة قواعد الاشتقاق العربي-، نحو مصطلح (اهتمام) لأنتيريه، و (انتحاء) لتروبيسم. . .

القاعدة الرابعة: - هي اقتباس (اللفظ الأجنبي) بحروفه، على أن يصاغ صياغة عربية، وهو مايطلق عليه اسم (التعريب)-، نحو الموناد للموناد، وديمقراطية للديمقراطية، وفيزياء للفيزياء[٢٨]-. ثم يقول:

- ولما كانت معاني الألفاظ تختلف باختلاف اللغات كان من الصعب على واضعي المعاجم الفلسفية في اللغة العربية أن يترجموا اللفظ الأجنبي الواحد بلفظ عربي واحد، وذلك لأن لكل لغة أساليبها في وضع الألفاظ، والتأليف بينها؛ وإذا كانت معاني الألفاظ تتغير بتغير الزمان، فإن تغيرها في احدى اللغات لايجيء بالضرورة مطابقاً لتغيرها في الأخرى[٢٩]. .

وبخصوص قاموس (لالاند) الذي يعتمد عليه، يقول: إنه من الصعب على رجلٍ واحد أن يضع بنفسه معجماً فلسفياً، ويحدد فيه معاني الألفاظ تحديداً نهائياً؛ فمعجم (لالاند) الذي اقتبسنا منه معظم تعريفاتنا، ليس نتيجة عمل فردي، وإنما هو نتيجة مجهود جمعي، أسهم فيه أعضاء (الجمعية الفلسفية الفرنسية) خلال عدة سنوات[٣٠]..

٩ – مع أصالة الجذر اللغوي، وتطور دلالته

وهناك العديد من المصطلحات الفلسفية، المتداولة اليوم، تعكس جذورها اللغوية أصالتها في الدلالة، وعلى الخصوص أصالتها في مساوقة السياقات الحياتية التي لها.

فمثلاً، مصطلح (حرية)، والذي يقصد قدرة الإنسان على فعل مايشاء، فإنّ (الحرية) فلسفياً هو نقيض (الضرورة)، وواقعياً هو نقيض (العبودية)؛ وجذره اللغوي، منذ القدم، يعكس أصالته في الاستعمال[٣١]..

إنّ (الحر) في اللغة العربية نقيض العبد؛ وأعتق السيد عبده حرره؛ و (تحرر) العبد هو عتقه؛ و (حر الأرض) وسطها، وأطيبها؛ و (طين حر) لارمل فيه، ويقال فلانٌ من (حرية) القوم، أي من خلصهم، وخيارهم[٣٢]..

هذه المعاني المحسوسة، والمعنوية تقوم على وسم (الحرّ) بالشرف، والكرامة، وعلى الخصوص (الاستقلالية) عن سلطة الغير، وهو كما قلنا مايقصده المصطلح الفلسفي للحرية اليوم، أي قدرة الإنسان على فعل مايشاء..

ولننقل مثل ذلك في مصطلح (سعادة)، والذي هو نقيض مصطلح (شقاء)، أو كما كانوا يقولون شقاوة؛ فإن (السعد) هو اليمين، وهو نقيض النحس؛ و(ساعد) عاون، و (الاسعاد) هو العون، و (المساعدة) هي المعاونة[٣٣].. و (الساعد) ملتقى الزندين، وبه تكون مساعدة الإنسان للإنسان؛ و (الساعد) أيضاً سيلُ الماء في الوادي والبحر؛ أو هو أيضاً مجرى

البحر إلى الأنهار، أو مجرى المخ في العظام؛ و (سواعد) البئر مخارج مائها، ومجاري عيونها، ويقال لـلنهر الذي يسقي الأرض (سعيد)، الخ[٣٤]...

هذه المعاني اللغوية المتوارثة، المحسوسة والمعنوية هي الأرضية الأولى للدلالة الفلسفية التي سيؤول اليها مصطلح (سعادة) في اللغة الفلسفية منذ القدم، أي دلالة المصطلح على احدى (الخيرات) التي يسعى الإنسان لتحقيقها، كما يقول الفارابي؛ وقد اختلف الناس في تحديدها، أهي خيرات الوجود الحسن، والتنعم بالمأكل والمشرب، أم الخيرات المعنوية، العقلية والروحية.

الهــــوامش

(١) – انظر للكاتب في مجلة المعرفة: الروح والنفس، العدد ٣٢٩؛ الوجود والعدم، العدد ٣٣٢؛ الخير والشر، العدد ٣٤٠؛ الطبيعة والذات، العدد ٣٤٥؛ الحرية والضرورة، العدد ٣٥٠؛ المثال والواقع، العدد ٣٥٨؛ المادة والامتداد، العدد ٣٦٢؛ الزمان والمكان، العدد ٣٦٨؛ الفن والجمال، القسم الأول، العدد ٣٧٤، القسم الثاني، العدد ٣٨١؛ الفلسفة والعلم، العدد ٣٩٠؛ السعادة والشقاء، القسم الأول، العدد ٣٩٥؛ والقسم الثاني، العدد ٤٠٣..

(٢و ٣) – لسان العرب لابن منظور، طبعة صادر، بيروت، القسم الثالث، ص١٠٤ ومابعدها..

(٤) – في الفلسفة الوجودية، يقول (كيركجارد) من وجهة نظر وجودية أن (الصلاة) ضرب من التوتر بين حالة العدم، وحالة الامتلاء، في نزوع الإنسان المتناهي، نحو الاتصال بالوجود اللامتناهي؛ بحيث تكون (الصلاة) علاقة شخصية مع الذات الالهية، وشكل هذه العلاقة الشخصية الطقوسي هو الصلاة، مجتلى هذا النزوع...

ويرى (جابرييل مارسيل) أن حبّ الإنسان لله يعني قيام (علاقة شخصية) بين الإنسان وبين الذات الالهية؛ وفي نظره أن هذه العلاقة لابد أن تقوم على (بذل) تقوم به ذات الإنسان؛ ورغم أن هذا (البذل) شيء تملكه الذات الإلهية من قبل، إلاّ أنّ اتجاهه الى الله يدل على صلة بالواهب الأعظم؛ بحيث تكون (الصلاة) فعلاً حراً يحقق به العابد رغبته في الاتصال بالموجد الأسمى، فيسمعه، ويستجيب له..

(٥) - راجع في ذلك كتابينا: - الفكر الوجودي عبر مصطلحه - نشر اتحاد الكتاب العرب، بدمشق عام ١٩٨٥، - والأرجوزة في الوجود والعدم -، نشر ألف باء عام ١٩٨٩.

(٦) - يعرّف (أرسطاليس) النفس، بأنها: - كمالٌ أولٌ، أي محرك لجسم آلي، ذي حياة بالقوة -؛ وأن مظاهر النفس في نظره تحدث بحدوث الجسم، ماعدا (العقل الفعال)، فهو إلهي، ومستقل عن الجسم..

(٧) - وكلتاهما تفارقان الجسم بعد الموت؛ إلا أن النفس الروحانية، أو الروح، فهي التي تفارق الجسم عند النوم...

(٨) - راجع كتابينا السابقي الذكر..

(٩) - وقد عملت على تكريس هذا المعنى في دراساتي..

(١٠) - في حين ذهب (هيدجر) إلى أن (الاغتراب) فقدانٌ للذات، وبالتالي هو حالة عزلٍ، بسبب التشتت في الحياة الزائفة..

بينما يذهب (سارتر) الى أن (الاغتراب) غربة عن الذات بنتيجة استبداد (الآخر) ومن هنا توسعه في استعمال المصطلح، وإطلاقه على التشيؤ، والقهر، والاستعباد، والاستبداد، والاستعمار، والاستغلال، (العقل الجدلي) ١٩٦٠..

(١١ و ١٢) - المصطلح الفلسفي عند العرب، ط٢ القاهرة ١٩٨٩ ص ٧ و ٨.

(١٣) - ومع ذلك ظلت لترجمات الفلسفة اليونانية أثرها في المصطلح الفلسفي العربي...

(١٤) - المصطلح الفلسفي عند العرب، السابق الذكر، ص ١٧٩.

(١٥) - نفس المصدر، ص١٧٩ أيضاً..

(١٦) - نفس المصدر، ونفس الصفحة..

(١٧) - نفس المصدر، ص١٩٧ - ١٩٨..

(١٨) - التعريفات، للجرجاني، بيروت ١٩٧٨، ص ١٤٩.

(١٩) - المصطلح الفلسفي عند العرب، ص٢٠٩.

(٢٠ و ٢١) - نفس المصدر، ص ٢١٨..

(٢٢) - نفس المصدر، ص٢٥٢..

(٢٣) - النجاة، ص ٢٩٦..

(٢٤) - إن كتاب - السماع الطبيعي - لأرسطاليس يتحدث في الوجود الطبيعي بالإجمال، كما يتحدث كتاب: - السماء -، أو العالم في الوجود الطبيعي بالتفصيل؛ ويتحدث كتاب - الكون والفساد - في الوجود الطبيعي المتحرك بالاستحالة المنتهية الى فساد جوهر؛ كما

يتحدث كتاب –النفس– ولواحقه في الوجود الطبيعي المتحرك بالنمو والنقصان، أي الجسم الحي..

(٢٥) – يستحسن مراجعة تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم، مصر ١٩٣٦.

(٢٦) – انظر كتابينا السابقي الذكر..

(٢٧) – المعجم الفلسفي، لجميل صليبا، ص٧.

(٢٨)– نفس المصدر، ص١٨.

(٢٩)– نفس المصدر، ص١٩..

(٣٠)– نفس المصدر، ص٢٠..

(٣١ و ٣٢) – لسان العرب، القسم الثاني، ص ٢٧٥؛ أما (الضرورة) فهي لغوياً تقصد شدة الحال؛ ويقال رجل ذو ضرورة، أي (ذو حاجة)؛ و (اضطر) الى شيء، ألجيء إليه؛ و (الضر) ضد النفع؛ و (الضر) الهزال، وسوء الحال، و (الاضطرار) الاحتياج الى الشيء.. بما يوحي بالزام حتمي في الأفعال، والأوضاع يعوق الإنسان عن فعل مايريد..

(٣٣و ٣٤) – لسان العرب، القسم الثالث، ص ٣٢٤؛ و (الإسعاد) تقليد جاهلي مؤداه أن تساعد النساء قريباتهن في إقامة المناحات، والنواح على موتاهن؛ وقد نهى الإسلام عنه.

* * *

فطرية العربية على موائد علمائها

حسن عباس

لقد كان لعلماء العربية القدامى في تأملاتهم، (وليس تقصياتهم) حول نشأتها مذاهب شتى أهمها:

أ- مذهب التوقيف: بمعنى أن اللغة العربية (منزلة) يقول (أحمد فارس). ((أعلم أن لغة العرب توقيف))، بدليل قوله تعالى: ((وعلم آدم الأسماء كلها)).

* حسن عباس: باحث من سورية، يهتم بالدراسات اللغوية والنقد اللغوي، له عدد من المؤلفات في مجال اختصاصه.

ويقول (أبو علي الفارسي. بأن اللغة العربية (توقيف) أيضاً، ولكن بتأويل:

((أنّ الله أقدر آدم على أن واضع عليها)). أي أن الله وهبه المقدرة على المواضعة.

ب- مذهب المواضعة: يقول (ابن جني) تلميذ (أبي علي الفارسي) في خصائصه: ((أكثر أهل النظر يرى أن أصل اللغة تواضع واصطلاح لاوحي ولاتوقيف)). ويتم التواضع على رأيهم أن يجتمع حكيمان فأكثر، فيحتاجون الى الابانة عن الأشياء والمعلومات فيضعوا لكل منها سمة ولفظاً اذا ذكر عرف به ثم يعمم)). (المزهر للسيوطي) ج (ص٨-١٢).

ح- مذهب المحاكاة: يرى أصحاب هذا المذهب أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة، إلا أنها ليست ذاتية ولاموجبة وأول من أشار الى هذه المناسبة بين الألفاظ ومدلولاتها من علماء العربية: (الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه): قال الخليل:

(كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدّ فقالوا) (صر). وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا (صرصر). (الموجز في فقه اللغة لمحمد الانطاكي ص٣٥). ويقول (ابن جني).

((وذهب بعضهم الى أن أصل الكلمات كلها، إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ثم ولدت اللغات من ذلك فيما بعد وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل)). (الخصائص لابن جني ج١ (ص٤٦-٤٧).

ولكن هذا المذهب يعيد نشأة اللغة العربية الى آخر مراحل تطورها، بعد أن استوفت شروط نضجها في المرحلة (الرعوية) كما مرّ معنا في التمهيد، فكانت المنظومة الصوتية للكلمة العربية توحي فعلاً بمعانيها. والمستفاد من هذا المذهب الذي كشف عن الجانب النفسي في نشأة اللغة

العربية، هو تقرير فطرتها وأصالتها فحسب، دون أن يتعدى ذلك الى الكشف عن أصول نشأتها البكر في (التاريخ والطبيعة والمجتمع).

وهكذا فإن علماء العربية القدامى قد توزعوا بين المذاهب الآنفة الذكر بمعرض حديثهم عن نشأة اللغة العربية مما لاجدوى تذكر من الاسترسال في تقصي أقوالهم وآرائهم حول ذلك. فلقد ذهب بعضهم في توهمه الى القول بأن أول من تكلم العربية هو (اسماعيل بن ابراهيم) (المزهر للسيوطي ج ص٢٢).

ولكن لابد لي من الحديث هنا عن اللغوي الكبير (ابن جني) في خصائصه الذي استشف (فطرية العربية) بالرجوع الى ماتوحيه أصوات حروفها من الخصائص والمعاني.

فماذا عن (ابن جني) في خصائصه؟

إن أقدم القائلين بايحاءات أصوات الحروف العربية هم: ((الخليل بن أحمد الفراهيدي صاحب الأوزان الشعرية المتوفى عام (٢٠٤)هـ. وأبو علي الفارسي المتوفى عام ٣٧٧هـ على أن ابرزهم جميعاً هو أبو الفتح عثمان بن جني المتوفى عام (٣٩٢)هـ. وهو التلميذ الوفي النجيب لأبي علي الفارسي.

يمكن تلخيص آراء (ابن جني) في مسألة (ايحاءات أصوات الحروف) في مقولات ثلاث.

المقولة الأولى: ((لاينكر تصاقب (أي تقارب) المعاني لتصاقب الألفاظ)). ومآل ذلك أن الألفاظ التي تتقارب جملها من حيث صدى أصوات حروفها في النفس تتاقرب معانيها. وهو يمهد لهذه المقولة بما يشير الى عمق وشمول نظرته في خصائص الحروف العربية ومعانيها فيقول:

((هذا غور من العربية لايُنتصف منه ولايكاد يُحاط به. وأكثر كلام العرب عليه، وإنْ كان غُفْلاً مسهواً عنه)). الخصائص ج٢ ص (١٤٥).

ويضرب لذلك المزيد من الأمثلة الموفقة كما في: (رَخْو- رِخْود-

(دمث- دمثر)- ازَّ- هزَّ)- (عسف- اسف)- (قرم- قلم)- (جرف- جلف- جنف) - (علب- علم)- (المرجع السابق ص (١٤٦-١٥٣).

المقولة الثانية: ((حزوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث)).

لقد استخلصت له هذه المقولة مما جاء به في باب ((إحساس الألفاظ أشباه المعاني)).. ومآلها: إنَّ العربي كان يبدع اللفظة الدالة على الحدث بالمطابقة بين أصوات أحرفها وبين صورته المحسوسة)) وهو يمهد لهذا الباب بقوله:

((إعلمْ أن هذا الموقع شريف لطيف، قد نبَّه عليه (الخليل وسيبويه) وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته)).

أما مقولته: ((حزواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث)) فيعرض عنها بقوله: (فاما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج مُتلئب عندي، فيه مأموم..)) ص (١٥٧). ويضرب له المزيد من الأمثلة الموفقة كما في (خضم- قضم) - (قدَّ- قطَّ)- (نضح- نضخ)- (قرت- قرد) - (خذا- خذأ)- (جفا- جفأ)- (سدَّ- صدَّ)- (قسم-قصم)، وماإليها.

المقولة الثالثة: ((سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المراد)).

هي مستفادة من المقولة الثانية. ولكنها أكثر دقة وإحكاماً منها. وهو يوضحها بقوله:

((ذلك أنهم (أي العرب) قد يضيفون الى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأصوات المعبَّر عنها بها (ترتيبها): بتقديم مايضاهي أولَّ الحدث، وتأخير مايضاهي آخره، وتوسيط مايضاهي وسطه). ويضرب لذلك مثال (بحث) موضحاً:

((فالباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض. والحاء لصحلها تشبه أثر مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما اذا غارت في الأرض. والثاء للنفث والبث للتراب. وهذا أمر تراه محسوساً مُحصَّلاً فأي شبهة تبقى بعده، أم أي شك يعرض على مثل)). ص١٦٢-١٦٣).

كما يضرب لذلك أيضاً مثال (شدّ الحبل)، بمعنى جذبه: فالشين للتفشي تضاهي أول انجذاب الحبل لرخاوته. أما الدال وهي أقوى من الشين، فتضاهي نهايته بإحكام الشد والجذب. وعلى العكس من ذلك (دشّ الحبّ) سحقه: فالدال هنا تضاهي بداية الحدث بدق الحبّ بأداة صلبة. والشين تضاهي نهايته بسحق الحب.

ومال ذلك كله أن العربي يصور الأحداث بأصوات الحروف.

ويوجز (ابن جني) رأيه في مقولاته الثلاث حول ايحاءات أصوات الحروف العربية بقوله: ((فهذا ونحوه أمر اذا أنت أتيته من بابه، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله، اعطاك مقادته (أي السلطة عليه)، واكبك ذروته، وجلا عليك بهجته ومحاسنه. وإن أنت تناكرته، حرمت نفسك لذّته وسددت عليك باب الحظوة به)). وهكذا ينعي (ابن جني) وانعي معه على كل من لايُقِرّ بخصائص الحروف العربية ومعانيها.

ولكن من هو الذي يأتي هذا الأمر من بابه؟. ومن هو الذي يتناكره؟.

لقد أجبت عن السؤال الأول في دراستي: ((الحرف العربي والشخصية العربية)) فقلت:

((للكشف عن العلاقة الفطرية الكائنة بين أصوات الحروف العربية ومعانيها لابد من الاستعانة- بالمنهج الذاتي في علم النفس (الاستبطان) للاهتداء الى خصائص الحروف العربية ومعانيها. كما لابد أيضاً من الاستعانة بالمنهج التمثيلي في علم النفس (التقمص) لمعرفة كيفية قيام الانسان العربي بابداع أصوات حروفه وألفاظه للتعبير عن حاجاته ومعانيه)).

وأجبت عن السؤال الثاني (من يتناكره؟)، فقلت:

((وهذان المنهجان بصدد تعاملهما مع أصوات الحروف العربية ومعانيها يستلزمان رهافة في السمع، وشفافية في المشاعر، وتذوقاً رفيعاً في الأدب، ومعاناة طويلة مع تلونات أصوات الحروف العربية ومن يفتقر اليها قد يجد هذه الدراسة مجرد توهُّم لارصيد له من حقيقة، أو ضرباً من الكلام المنمق الأنيق لايقنع أحداً. ((الحرف العربي والشخصية العربية)) ص (١٢-١٣).

وما لاشك فيه أن هذه الشروط قد توافرت جميعاً في (ابن جني) ومعلمه (الفارسي) ومعلمهما (الفراهيدي) صاحب الأوزان الشعرية، لاأرهف سمعاً ولاأشف مشاعر، ولاأرفع ذائقة أدب ولاأطول معاناة.

ولكن ماذا عن مآخذي على (ابن جني)؟

انه لم يجب عن أي من الأسئلة الثلاثة بصدد فطرية العربية: متى بدأت؟. وفي أي بيئة نشأت؟ وكيف استوفت شروط نضجها؟

كما أنه اعتمد اللفظة العربية للكشف عن بعض خصائص ومعاني الحروف. فلم يستخرجها ابتداء ليتقصى مدى تأثيرها في معاني المصادر التي يشارك الحرف المعني في تراكيبها. ولقد أوقعه ذلك في أخطاء كثيرة كما في قوله.

((القاف فيه (صلابة)، والخاء فيه (رخاوة)، . فقيل: قضم لليابس، وخضم للرطب)). ثم يقول: الحاء فيه (رقة)، وفي الخاء (غلظة) فقيل: نضح للماء القليل، ونضخ للماء الغزير)). فكيف يجتمع في الخاء خاصتيا (الرخاوة والغلظة)؟

وكما في قوله: ((الباء في (علب) أخت الميم في (علم). والدال في (قرد) أخت التاء في (قرت). والزاي في (علز) أخت الصاد في (علص).

والسين والحاء في (سحل) أختا الصاد والهاء في (صهل)، وماإليها. (المرجع السابق ص ١٥٧-١٦٠).

كل ذلك بمعنى تقارب معاني الحروف لتقارب مخارجها الصوتية، وإن تفاوتت في الشدّة والرخاوة وموحيات المعاني. ولقد تبين لي في دراستي ((خصائص الحروف العربية ومعانيها)) أنه لاقرابة معنوية بين هذه الحروف (الاخوة) في معظم الأحيان إلا كتلك التي كانت بين (قابيل وهابيل).

ولو أن (ابن جني) تأمل صدى أصوات هذه الحروف في نفسه لمعرفة خصائصها الفطرية، اذن لما كان وقع في هذه الأخطاء لمجرد (تقارب المعاني لتقارب الألفاظ) في أمثلته المنتقاة. فهذا التقارب انما هو مدين الى (الجذر الثنائي) الأصل المشترك بينها، ثم جاء الحرف الثالث (الأخت) أنى كان موقعه من الثلاثي لتلوين المعنى الأصل، وقد أوضحت هذه الظاهرة مفصلاً في مقالي المنشور بمجلة المعرفة لشهر أيار ٩٩٦ بالأمثلة التي ضربتها، وهي (قطع- الرحمة- الخداع- الحب- العشق).

في الخلاصة:

وواضح مما سبق أن الفكر اللغوي العربي القديم القائل بايحاءات أصوات الحروف العربية، دلالة على (فطرية العربية) في مختلف مذاهبه لم يجب عن أي من الأسئلة الثلاثة الآنفة الذكر: ((متى بدأت العربية؟ وفي أي بيئة نشأت؟ وكيف استوفت شروط نضجها؟)).

ولكن هل استطاع الفكر اللغوي الحديث الاجابة عن هذه الأسئلة الثلاثة؟

لقد رأيت أن أقتصر في حديثي عن فطرية العربية على موائد أربعة ممن يمثلون القائلين بها في عصرنا الراهن. وقد اخترتهم ممن لايحملون لقب (د)، وهم:

أحمد فارس الشدياق- عبد الحق فاضل- عبد الله العلايلي- زكي الأرسوزي.

وآمل أن تتاح لي الفرصة للحديث يوماً ما عن هذه الفطرية على موائد دكاترتها.

أولاً- أحمد فارس الشدياق في كتابه ((سهر الليال في القلب والابدال))- المحفوظ في مكتبة الأسد بدمشق.

هو لغوي تراثي صرف، يشغل موقعاً خاصاً بين القديم والجديد. أنهى الجزء الأول من كتابه (سهر الليال في القلب والابدال) سنة ١٢٨٤ هـ.

لم يتعرض الى أصول اللغة العربية في (التاريخ والطبيعة والمجتمع)، وإنما اقتصر في ذلك على أصل نشأتها وطبيعتها. فهو يقول:

((فإن جميع أئمة اللغة اتفقوا على أصلية الحسي منها وفرعية المعنوي)). (ج ١ ص ١٢).

كما يرى أن (الثنائي المضاعف) هو أصل اللغة العربية. ويعزي ذلك الى الأسباب التالية بقوله:

أ- ((رأيت أن (معظم) اللغة (ولم يقل كلها) مأخوذ من حكاية صوت أو صفة. وإنما حكاية صوت تأتي من المضاعف نحو: (دبّ- دفّ- دقّ- هزّ- سفّ- قرّ. . .). فإذا أرادوا الزيادة في المعنى ضاعفوا الحروف، فقالوا (دبدب- دفدف- هزهز. .)).

ب- ((. . . إن الواضع لما وضع (قدّ- دقّ- دفّ- هزّ- . . .) لم يقصد في أول الأمر أن تكون فعلاً ولااسماً، بل مجرد حكاية لصوت توهمه، بقطع النظر عن أي شيء آخر. .)). وهذا لايخلو من الصحة.

حـ- ((اللغة كغيرها من الصنائع البشرية لايحدث فيها شيء منها تاماً كاملاً من أول وهلة، ولكن مع التدرج. .)) وهذا صحيح أيضاً.

د- ((. . . إن زيادة حرف على المضاعف أليق بحكمة الواضع في التفنن من نقصه. اذ لو جعل السالم (أي الثلاثي) أصلاً للزم عنه. العدول عن الكمال إلى النقصان. والاختصار في الأفعال ليس من مذهب العرب، كما يدل على ذلك الأفعال المزيدة. .)) وهذا صحيح أيضاً (ج١ ص ٢٢-٢٣).

ولقد اتبع (الشدياق) في دراسته النهج التالي:

١- يستعرض معاني (الثنائي المضاعف) كمصدر أصل لما تفرع منه، كما في:

(حبّ- حبأ- حبج- حبر- حبس- حبل- حبن).

٢- ثم يأتي بمقلوبه مع أسرته في (بحّ- بحت- بحث- بحر- بحش- وهذا هو القلب. .).

٣- (ثم يستبدل بـ(الباء) ما يناسب (الخاء) من الحروف كما في (حتّ. حثّ. حجّ. حضن) وهذا هو الابدال. وهو في كل ذلك يسعى الى ايجاد روابط حسية أو معنوية بين معاني أسر هذه الثنائيات المضاعفة وبين معاني مقاليبها و(مباديلها) ومزيداتها. وللبرهان على ذلك، قد استعرض معاني (٢١٧) زوجاً منهما. وكان لكل واحد معان متقاربة، كما في ((سلّ- سلب+ لبّ- لبث+كد- كدح+ منّ- منح+نبّ- نبح+شتم- شمخ+صمّ- غمد+غمّ- غمر+جن- جنز+دمّ- دمس+رد- ردع+رجّ- رجف+زل- زلق+رصّ- رصف+لزّ- لزم. .)). (سهر الليال ص٢٥-٣١).

ثم استعرض معاني (٥٥) ثنائياً مضاعفاً مع أسرها من المشتقات والمزيدات والمقاليب و(المباديل) بدءاً من (الألف) في أبّ الى نهاية (الجيم) في يجّ.

وعلى الرغم من كل النجاحات العارضة التي حققها (الشدياق) في الجزء الأول من كتابه، فإنه قد أخطأ أحياناً كثيرة. فنجاحاته تعود الى توافق

خصائص الحروف في معاني الكلمات التي تشترك في تراكيبها، كما لحظنا ذلك في الأمثلة الآنفة، وليس الى أصولها الثنائية فحسب. أما أخطاؤه فمردها فقدان ذلك التوافق ولاسيما عندما تتغير خصائص الحروف ومعانيها لتغير مواقعها، كما أسلفنا:

فمن أخطائه مثلاً، محاولته الصاق معنى الحركة في أبَّ للسير (تهيأ) بالأفعال التي يتزعمها مقطع- (أب): (ابت- ابج- ابد- ابس- ابط..). فمن موحيات (الهمزة) البروز والظهور ومن معاني (الباء) الحفر والبقر والبيان. وهكذا لاتأتي الحركة في معاني بعض هذه الأفعال إلا مصادفة، إن لم نقل اصطلاحاً. (سهر الليال ص٣٢-٣٨).

ومن ايجابيات الشدياق الهامة:

أ- اقراره بأن المعنى الحسي للكلمة العربية هو الأصل والمعنوي فرع، مما يشير الى فطرية العربية.

ب- قوله بأن (معظم) اللغة مأخوذ من حكاية صوت أو صفة، ولم يقل كل اللغة، فاستبعد بذلك الألفاظ التي عبر عن معانيها بالأحرف الايمائية.

ح- اثباته صحة تطور اللغة العربية من الثنائي الى الثلاثي. ولكنه لم يستثمر هذا النهج السليم للغوص الى أبعد من (الثنائي) للكشف عن خصائص الحروف العربية ومعانيها التي هي أصله. وذلك لبيان مدى تأثير خصائص كل حرف في معاني المصادر التي يشارك في تراكيبها. فلماذا؟

لأنه اعتبر (الثنائي) المضاعف هو الأصل، والحرف هو الفرع.

فغابت بذلك عن انتباهه ونباهته خصائص الحروف العربية التي تعامل معها طوال بضعة عشر عاماً من ساهرات الليالي، كما يشير الى ذلك عنوان كتابه.

- عبد الحق فاضل في كتابه مغامرات لغوية:

هو باحث لغوي مقارن له دراسات حول اعادة المعاني المجردة للكلمة العربية الى معانيها الحسية كما تصدى لاعادة الكلمة العربية والأجنبية الى أصولهما المشتركة، فانتهى الى وحدة المنشأ العربي في غالب الأحيان.

فماذا عن نهجه :

لقد اعتمد المؤلف أسلوبين مبتكرين في تقصياته عن أصول الكلمات العربية والأجنبية هما : (التأثيل والترسيس).

فالتأثيل على رأيه هو رد الكلمة الى أمها المباشرة أو الى جدتها المباشرة أو القريبة، بما يتطابق مع معنى (التأصيل).

أما الترسيس، فهو اعادة اللفظة الى جدتها الأولى في صورتها التي نطق بها أول انسان ص ٢٠٦). وقد أضفى المؤلف على مصطلح (الترسيس) صفة العلم الذي قام هو بتأسيسه.

لما كان كل من (التأثيل والترسيس) يقوم أصلاً على اعادة الكلمة العربية والأجنبية الى أصولها في (الطبيعة والتاريخ والمجتمع والنفس). فإنه لابد لي من إلقاء بعض الأضواء على ما جاء به المؤلف (عمداً أو عفواً) حول هذه القطاعات الأربعة.

ا+ب- في الطبيعة والتاريخ :

فالعربية على رأيه هي اللغة الأم (حواء) لغات الدنيا. قد نشأت في الجزيرة العربية التي كانت في الماضي البعيد غابات لغاء. . تخترقها أنهار عديدة، وتغاديها أمطار غزيرة. فكانت كثيرة السكان وافرة النبات والحيوان. ولكن مأساتها بدأت منذ (١١) ألف سنة (أي بعد نهاية العصر الجليدي الأخير). فاذا بالغابات تصبح صحراء. فكان أن نزح عنها الملايين من أبنائها بسرعة تتناسب مع سرعة انتشار الجفاف والقحط فيها، ليخلص الى القول :

فلابد أن بعضهم هاجر شمالاً الى الشام والعراق وبعضهم شرقاً الى ايران وماوراءها، ومنهم من هاجر الى مصر وماوراءها، ومنهم الى أوربا

عبر البر الأناضولي والبحر المتوسط. ويظهر أن بعضهم هاجر الى الهند وطن (السنسكريتية) الأول. ويرجح المؤلف أن موطن الآرية الأولى بصبغته العربية كان في موقع من ايران أولاً، ثم في مكان من المنطقة التي تجتمع فيها ايران بالأفغان والباكستان (ص١٨٨-١٨٩).

جـ- في القطاع الاجتماعي:

يرى المؤلف أن أولئك العرب النازحين عن الجزيرة العربية، قد استقر بعضهم في شبه القارة الهندية القليلة السكان يومئذ. فطغت لغتهم في مرحلتها (الثنائية المقاطع) الراقية على اللغات المحلية البدائية. مما يفسر ظاهرة تشابه الألفاظ (السنسكريتية) في جذورها الثنائية مع الألفاظ العربية.

فالقحط الذي أصاب الجزيرة العربية هو حقيقة (تاريخية- اجتماعية- اقتصادية) قد تكررت مراراً كلما أناخ على الجزيرة العربية بلاء أو قحط أو حرب أو ازدياد سكان. وهذا يفسر الشبه بين العربية واللغات الفارسية والاغريقية واللاتينية والسنسكريتية والانكليزية والالمانية والفرنسية- والايطالية والتركية والحامية وغيرها (ص١٨٩-١٩٠).

د- في القطاع النفسي:

يرد المؤلف على بعض الشكوك التي يمكن أن تحوم حول (حوائية) العربية بدليلين اثنين:

١- ((إننا نجد في العربية النبرة الصوتية التي نبتت فيها الكلمة منذ يوم ولادتها، كما في فعل (فر) الذي يحكي صوت أجنحة الطائر عند فراره. . ومن هذه الكلمة يقول الانكليز مثلاً: (فلاي)- بمعنى يطير، (وفلايت) بمعنى الفرار. . . ولما كان الأصل العربي (فر) يحكي الصوت الطبيعي ويصوره تصويراً دقيقاً، فلايمكن أن تكون الكلمة الانكليزية (فلايت) هي أصل هذه الكلمة)). (ص١٩٠).

٢- ولما كان في العربية أصوات لاوجود لها في اللغات الأجنبية مثل (العين- الحاء- الغين- الضاد- الصاد) مما يصعب نطقها على حناجر أبنائها.

فقد اضطروا الى استبدالها بأصوات يقدرون عليها مما يدل على أصلها العربي.

ويضرب المؤلف لذلك مثال (الغين) في (لغ)، من حكاية لغلغلة الطفل التي طورها العربي الى (لغو-لغة). ولما تعذر على الاغاريق لفظ (الغين) فقد لفظوها (جيما) قاهرية، وصارت (لوجوس بمعنى الكلمة. فكان هذا المقطع الثنائي (لغ) هو (رس) الألفاظ التي تدل على معاني (اللغة- المنطق- العلم) في الاغريقية واللاتينية والانكليزية والفرنسية والايطالية (ص١٩٣-١٩٦).

وهكذا الأمر مع (صي)، من حكاية صوت فرخ الدجاج (الصوص)، فطورها الى (صأى- صاء- صات- صاح..) فكان هذا المقطع (صي)، هو (رس) الألفاظ التي تدل على معاني (صوّت- الصوت- رنّ- السوناتا الموسيقية- الصهيل- الصياح..) في اللغات الأوروبية، ولاسيما الانكليزية والفرنسية (ص١٩٧-١٩٨).

في تطبيق نهجه على الكلمات العربية والأجنبية:

١- أعاد المؤلف المعاني المجردة لـ(٧١) كلمة عربية الى أثول معانيها الحسية، وقد حصرها في القطاع الحيواني وبأربطة البهائم والحياة الرعوية فظهر تمكنه في ذلك مما يشير الى أنه كان- بإمكانه استعراض مئات الأمثلة في القطاعات الاجتماعية الأخرى، ولكنه حصرها في القطاع الحيواني للدعابة كما أشار الى ذلك (ص٦٦). على أن المأخذ عليه في كل ذلك عدم اعادته المعنى الحسي لأي كلمة عربية الى الخصائص الفطرية لأحرفها. كما في: ((الشكيمة- الكبح- الزمام- العنان- النتيجة- المعقولات- القيد- الاثبات- الكتابة- الوثاق- الحنكة- الحكمة- العقد- العدالة- الفصاحة- السياسة- الجمال- الأناقة..)ص (٣٥-٩٢) وهذا التقصير قد أخذ به الى (مغامرات) لغوية غير موفقة في الضمائر وأحرف النداء وأسماء الاشارة.

٢- كما أعاد (٣٩) كلمة (فارسية وانكليزية ولاتينية وفرنسية وايطالية

وسنسكريتيةواغريقية وسكسونية وتركية وكنعانية الى أصولها وارساسها العربية ١٧٩-٢٤١).

٣- كما أعاد (١٢) كلمة عربية الى أثولها وارساسها الأجنبية (ص١٢٧-١٣٦).

وكان موفقاً في تفاصيل كل ماضربه من الأمثلة، مما لامجال لايجاز الحديث عنها.

في تطبيق نهجه على الضمائر:

لما كان الاستاذ (فاضل) قد اعتبر الكلمة العربية هي الأصل، فقد صرفه ذلك عن استخراج- الخصائص الفطرية للحروف العربية ومعانيها.

وهكذا كان من المحال أن تصح آراؤه في الضمائر ولا في أحرف النداء وأسماء الاشارة، التي تتعلق معانيها وأصول استعمالاتها بخصائص الحروف حصراً فعلى الرغم مما بذله من الجهد في تقصياته لاعادة (أثول الضمائرو ارساسها) الى بعض الحروف العربية، فقد جانبه التوفيق، لابل وقد أوقعه ذلك في أخطاء فادحة فهو يقول:

((اذا نحن استقر بنا الضمائر وتناولناها بالتحليل، وجدناها، متصلة ومنفصلة، تتألف من عناصر ثلاثة هي: ((الهمزة في (آ)، والنون في (نا) والتاء في (تا). أما الحروف الأخرى في بعض الضمائر، فليست بالأثيلة فيها، وإنما هي زائدة أو مبدلة. فالحاء في (نحن) حشرت بين النونين والهاء في (هو- هما...) مبدلة من الهمزة. والميم في (هم- هما) مبدلة من النون. والكاف في (عنك رأيتك) مبدلة من التاء (ص٢٤٨).

وهذه الآراء غير صحيحة واكتفي بالرد عليه في ضمير (نحن) فقط. تجنباً للاطالة: فماذا عنه؟

الحاء في (نحن) ليست زائدة ولم تحشر حشراً بين النونين، كما رأى:

فالنون الأولى للتعبير عن الذات الانسانية، كالنون في (أنا- أنت- أنتم- منْ (الموصولية للعاقل). والنون الأخيرة هي لجمع الذوات الانسانية

كالنون في (يكتبون). أما الحاء فمن معانيها (الحب والحنين والاحاطة)، قد وضعها العربي خصيصاً لاضفاء هذه المعاني على ذوات (المتكلم مع من يلوذ به) من أفراد أسرته أو عشيرته أو قومه.

فليس ثمة منظومة صوتية هي أوحى بأحاسيس (الرقة والجمال والأناقة والحب والحنان والصميمية والرعاية والاحاطة..) من الجملة الصوتية للفظة (نحن). فأين من هذه الموحيات ماتقدمه الجمل الصوتية لنظائرها في (ما) الفارسية، أو (وي) الانكليزية، أو (نو) الفرنسية، أو (نويى) الايطالية أو (وومن) الصينية، أو (مي) الروسية وهكذا الأمر مع باقي الضمائر.

في الخلاصة:

لاشك في أن هذا الباحث اللغوي المقارن، وإن لم يتنبه الى خصائص الحروف العربية ومعانيها فإنه من أبرز المحققين المجددين عن فطرية العربية (تأثيلاً وترسيساً)، مما لم يجاره في هذا المضمار أي باحث لغوي حتى الآن فيما وصل الى علمي.

- عبد الله العلايلي في كتابه تهذيب المقدمة اللغوية:

يرى (العلايلي) أن اللغة العربية مرت بثلاثة أدوار، كغيرها من لغات العالم:

يعتبر (العلايلي) أن الدور الأول من مقطع واحدي مثل (يا- عو- في)، هي لهجة الانسان بالطبيعة، . وفي هذا الدور اكتشف العربي الحروف الهجائية.

أما دور المقطعين فهو المتأتي من الجمع بين مقطعين واحدين، كما في (عو+وا)= (عووا) ثم تطورت الى (عوى). وفي هذا الدور اعتمد الانسان العربي محاكاة الطبيعة في مختلف أصواتها.

وأما دور المقاطع، فهو المتأتي من اضافة المقطع الواحدي الى المقاطع الثنائية. وفي هذا الدور- اتخذت العربية وحدتها واستقرت في الثلاثي (ص٤٥).

ويقسم (العلايلي) دور المقاطع الى خمس حلقات، وذلك بمعرض تكثير اللغة العربية. ونقتصر في حديثنا عن هذه الحلقات على مايتماس مع (فطرية الحرف العربي).

ففي الحلقة الأولى سعى الانسان العربي الى تكوين منطقه اللغوي والتعبير عن حاجاته، ويرجح (العلايلي) أنّ هذا الدور، هو بعينه ((عصر الحجر المهذب)) (ص٥٢) كما لايستبعد أن يكون قد امتد الى آخر (العصر البرونزي). (ص٥٤).

وفي الحلقة الثانية، التي قارن (العلايلي) بينها وبين (العصر الحديدي)، تم اختراع الكتابة. وقد عرض (العلايلي) ان عرب الجنوب أي اليمن، ((كانت لهم حروف على ترتيب خاص يكتبون بها))، هي أقدم من الحروف الفينيقية- ص (٥٨)، ثم يقول ((الظن القوي في دائرة المباحث الشرقية، بأن للعرب أحرف هجاء خاصة كتبوها (بالخط المسند) لاتقل قدماً عن الخط الهيروغليفي، وذلك سنداً لما حققه الاستاذ (سايس)، والدكتور (كليز) ص (١٤٤). وهو الأرجح.

وفي الحلقة الثالثة- تم (التنبت اللغوي وتقرير موضع الزيادة في الثلاثي) وهي على رأيه تقع غالباً في (الوسط)، مخالفاً بذلك من قال بأنها تقع في آخر الثلاثي (ص ٥٦-٥٧). ولقد ثبت لي في دراستي ((خصائص حروف العربية ومعانيها)) إن الزيادة يمكن أن تحصل في مختلف المواقع من الكلمة، وفقاً لأصول محددة.

أما الحلقة الرابعة، فهي في رأيه أهم الحلقات اللغوية. ففي هذه الحلقة توصل الانسان العربي الى ترتيب الجدول الهجائي، كما هو في وضعه الراهن. وهو على مايرى أقدم من الجدول الأبجدي الفينيقي وهذا صحيح، كما تبين لي ذلك في دراستي الثانية ((الحرف العربي والشخصية العربية ص٥٩-٦٤)).

على أن أخطر ماجاء به العلايلي في هذه الحلقة هي (قاعدة القلب) لتكثير اللغة العربية وتحديد معاني الكلمات.

وأول من قال بهذه القاعدة (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، ثم أخذها عنه (أبو علي الفارسي)، ثم تلميذه (ابن جني) في خصائصه.

وتتلخص هذه القاعدة بأنه يمكن أن نحصل من كل ثلاثي على ستة مقاليب كما في: (كلم- مكل- كمل- ملك- لكم)، تربطها ببعضها البعض رابطة معنوية، وهذا صحيح، فالمقاليب الستة تشترك جميعاً في ثلاثة أحرف، ولكل صوت حرف منها ظل واشعاع على معانيها، وان تنوعت موحياته من موقع الى آخر، والرابطة المعنوية في مقاليب (كلم) على مايرى العلايلي هي (القوة التي تترك أثراً) ص(٦٠).

ولكن (العلايلي) زاد على من سبقه في ذلك بأن حدد لكل من هذه المقاليب معنى خاصاً بحسب ترتيب أحرفه في الجدول الهجائي. فجذر (كلم) على رأيه، هو الأصل الأقدم، لأن (الكاف) تسبق (اللام) في الجدول، وهذه تسبق (الميم).

أما المعاني التي أضفاها على المقاليب الستة بحسب الترتيب الآنف الذكر، فهي:

((الوحدة في أوضح صورها- الدلالة على ملابسات حسية- الدلالة على ملابسات معنوية- الوحدة في جلاء ووضح- الانفعال الظاهر- الانفعال المستخف)).

ولكن ماالدليل على أن جذر (كلم) هو الأقدم في الزمن، وإن (ملك ولكم) هما الأحدث؟ ولما لم نجد لديه أجوبة مقنعة عن هذه التساؤلات فإن ذلك يشككك في صحة ماجاء به (العلايلي) حول قاعدة القلب وماأضفاه عليها من المعاني المستجدة.

أما الحلقة الخامسة فقد توصل العربي فيها الى تركيب المعاني، والى

طريقة وضع الرباعي من الثلاثي باضافة حرف في آخره، وهكذا الأمر مع الخماسي، مما لايعنينا أمره بعرض الحديث عن (فطرية العربية).

على أن العلايلي قد تفرد عن غيره من علماء العربية قدامأهم ومحدثيهم باستخراج معاني جميع الحروف العربية ولكن ((بما تسمح به النصوص اللغوية)) وليس وفقاً لخصائصها الصوتية (المستمدة من الطبيعة)، كما قرر ذلك هو نفسه في الدورين الأولى والثاني من أدوار مقاطع اللغة العربية، كما أسلفنا.

وهكذا غابت عن معاني حروف جدوله الهجائي الأمور الحسية والشعورية. ويطيب لي أن أجرى هنا مقارنة سريعة بين معاني بعض الحروف كما وردت في جدوله وبين معانيها كما وردت في دراستي (خصائص الحروف العربية ومعانيها).

١ - (الهمزة) لديه، ((تدل على الجوفية، وعلى ماهو وعاء للمعنى، وتدل على الصفة تصير طبعاً)) - وماأغمضها من معان. أما عندي فهي ((انفجار صوتي: للدلالة على الحضور والبروز، وللاثارة الانتباه))

٢ - (الباء) عنده: (لبلوغ المعنى وللقوام الصلب بالتفعل)، وهي عندي: ((الحفر والبقر والبيان)).

٣ - (التاء) عنده: (للاضطراب في الطبيعة الملامس لها بلاشدة). وهي عندي: (للرقة والضعف والأمور التافهة).

٤ - (الثاء) عنده، ((للتعلق بالشيء تعلقاً له علاقته الظاهرة سواء في الحس أو المعنى)، وهي عندي: (للرقة والدماثة ومتعلقات الأنوثة، والبعثرة)).

٥ - (اللام) عنده: (للانطباع بالشيء بعد تكلفة) وهي عندي: (للالصاق والمرونة ومتعلقات الأكل).

٦ - (الحاء) عنده: ((للتماسك. وبالأخص في الخفيات وتدل على المائية)) وهي عندي: ((للرقة والجمال والعواطف الانسانية والاحاطة)).

٧- (الهاء) عنده: ((للتلاشي)) وهي عندي بحسب طبيعة صوتها المهتز المضطرب: ((للتخريب- والاهتزاز والاضطرابات العقلية والنفسية والتشوهات الجسدية)).

٨- (العين) عنده: (لخلو الباطن، وللخلو مطلقاً). وهي عندي بحسب طبيعة صوتها الناصع النقي ((للسمو والعلو والفعالية والاحاطة)).

وعلى الرغم من غرابة المعاني التي أضفاها (العلايلي) على الحروف العربية، لاعتماده النصوص الأدبية بعيداً عن خصائصها (الهيجانية والايمائية والايحائية)، فقد التقيت معه في معاني بعض الحروف. كما في: (الميم) للانجماع، (الشين) للتفشي بغير نظام، (الكاف) للاحتكاك (الغين) للغؤور والخفاء، (النون) للبطون. مع الاشارة الى أن هذه الأحرف الخمسة كان لكل واحد منها معان أخرى بحسب مواقعها في أول الكلمات أو آخرها، لم ينتبه لها العلايلي.

وهكذا كانت معاني معظم حروف جدوله مبهمة يتعذر على غير (العلايلي) استثمارها في معرفة معاني الكلمات التي تشارك في تراكيبها.

ويزعم (العلايلي) أنه بالامكان تفسير أي كلمة عربية بالرجوع الى معاني الحروف في جدوله والى (قاعدة القلب والاشتقاق الكبير)، وفقاً للمعاني المستجدة التي أضفاها على المقاليب الستة بحسب ترتيبها في القدم. وذلك برد (الثلاثي) الى (ثنائي) بحذف حرف الوسط منه لمعرفة المعنى الأصل للثنائي ثم يضاف اليه معنى الحرف الزائد، فتكون المحصلة مع مراعاة المعاني التي أضفاها على المقاليب الستة هي معنى الثلاثي. وقد ضرب بعض الأمثلة الموفقة.

تعليق لابد منه:

إن العلايلي على الرغم من عمق دراسته اللغوية وشمولها، فقد وقع في بعض الأخطاء لأسباب عدة:

منها مايعود الى قصور تقصياته (التاريخية- اللغوية) فهو يعيد مراحل تطور اللغة العربية الى العصور (الحجرية، فالبرونزية، فالحديدية). وهذه العصور تتعلق بتطور الانسانية في القطاع المدني وليس اللغوي.

ومنها مايعود الى اعتبار (الكلمة) العربية هي الأصل في تحديد معاني الحروف العربية: وليس العكس بدليل استخلاصه معانيها ((بما تسمح به النصوص)). وشأنه في ذلك شأن غيره من علماء العربية ودكاترتها القدامى والمحدثين.

ومنها اعتباره ترتيب الحروف في الجدول الهجائي يتوافق مع قدمها في الزمن، بلاسند لغوي أو تاريخي. فهل يعقل أن يكون الحرفان الهيجائيان (و-ي) هما الأحدث من بقية الحروف ولاسيما الشعورية منها.. مما يشكك أيضاً في الكثير مما توصل اليه من النتائج ولاسيما مايتعلق منها بالمعاني المضفاة على المقاليب.

في الخلاصة:

وعلى الرغم مما أخذناه على (مقدمته اللغوية) حول نشأة اللغة العربية ومعاني جدول حروفه وهما أضعف الحلقات في دراسته. فإنه يظل رائداً جريئاً من رواد (الأصالة والحداثة) في الحرف العربي. كما كان خير محقق لغوي مجدد معاصر قد تصدى للعديد من مشاكل اللغة العربية واشكالاتها. وقد لفت نظري منها بخاصة: (مراحل تطور اللغة العربية. وتحديد اتجاهات معاني الكلمات وفقاً لجداول الموازين التي اقترحها لتطوير اللغة العربية وتسهيل التعامل معها).

فكان في ذلك كله لغوياً مبدعاً ومجدداً جسوراً وصبوراً أيضاً. فقد بلغت المراجع التي اعتمدها في مقدمته الستمئة. وهذا ماجعلني اطمئن الى واقع ماتوصل اليه الفكر اللغوي القديم والحديث حتى تاريخ نشرها عام ١٩٣٨ في كل مايتعلق بالمسائل اللغوية التراثية التي تعرض لها مؤيداً أو ناقداً.

- الأرسوزي ومثلثه الثقافي:

تمهيد:

لئن كنا قد وفقنا بشيء كثير من العناء في اعطاء القارىء بصفحات قليلة فكرة مقبولة عن مستجدات العلايلي حول (فطرية العربية)، فإن ذلك من المتعذر مع مستجدات الأرسوزي (اللغوية- الفلسفية- القومية).

فالتلازم بين الفكر اللغوي والفكر القومي ظاهرة ثقافية مألوفة لدى علماء اللغة العربية القائلين بفطرتها، قدمائهم ومحدثيهم على حد سواء، كما في قول (العلايلي).

((. . ولاأعرف أوضح من ارتسام الطبع العربي في طبيعة العربية، ولاأضمن للبقاء من بقائهما معاً)) (المقدمة ص ٦٩).

كما أن التلازم بين الفكر القومي والفكر الفلسفي، ظاهرة ثقافية ملحوظة لدى معظم المعنيين بالفكر القومي من عرب وغيرهم على حد سواء، وإن بشيء قليل أو كثير من العمق والشمول.

اما أن يجمع شخص معين الى نفسه هذا (المثلث الثقافي) فتلك ظاهرة ثقافية فريدة، ماأحسب أن أحداً قد حظي بها غير الأرسوزي، أو على الأقل بعمق مانجد لديه.

وهكذا لابد لي من التوسع بعض الشيء في الحديث عن أفكاره للعديد من الاعتبارات أهمها:

١- اطلاع القارىء العربي على بعض ملامح هذه التجربة الفكرية المثلثة الأبعاد الثقافية التي تجمل- مقومات الأمة العربية. ومع ذلك ماأحسب أن مفكراً عربياً كانت أفكاره أقل انتشاراً خارج قطره من الأرسوزي.

٢- العمق والشمول في أفكاره (اللغوية، والفلسفية، والقومية). فلقد أصدر أحد عشر كتاباً ورسالة بين عامي (١٩٤٢-١٩٦٤) وهي بحسب تواريخ صدورها: ((العبقرية العربية في لسانها- الأخلاق والفلسفة- رسالة

عن الفن- المدنية والثقافة- رسالة عن الفلسفة- الأمة العربية- مشاكلنا القومية وموقف الأحزاب منها- صوت العروبة في لواء اسكندرون- متى يكون الحكم ديمقراطياً- اللسان العربي- الجمهورية المثلى)، وقد جمعت مع عشرات الدراسات والمقالات في ستة مجلدات. ومامن كتاب أو رسالة منها إلا وكانت الأفكار فيها تدور حول (مثلثه الثقافي).

فماذا عن منطلقه القومي؟

هو من أبناء (انطاكية) في لواء اسكندرون ولد عام (١٩٠٠- وتوفي عام (١٩٦٨). تخرج من كلية الفلسفة بجامعة السربون في باريس عام (١٩٣٠) عينته سلطات الانتداب الفرنسي مدرساً للتاريخ والفلسفة في ثانويات (انطاكية- فحلب- فدير الزور) وسرحته عام (١٩٣٤) لأفكاره القومية التي كان يبثها في طلابه حيثما أبعد. فتزعم حركة مقاومة الانتدا ب في فصل لواء اسكندرون عن سورية الأم لضمه الى تركيا بين عامي (١٩٣٤-١٩٣٨). وقد جمع كلمة العرب والأكراد والأرمن تحت قيادته بمختلف طوائفهم ومذاهبهم وطبقاتهم، فكانت الغلبة العددية لهم يوم الاستفتاء. وعندما ضم اللواء عنوة الى تركيا، تابع (الأرسوزي) المغلوب على أمره نضاله (الوحدوي) فكرياً في العراق وسورية، يستقطب المثقفين ويحاضر ويؤلف على اضطهاد وحرمان. وقد هيأ له ذلك الموقع السياسي النضالي المتميز المناخ (الروحي- الفكري). الملائم كيما يكون فيلسوفاً قومياً لايجارى.

ولقد كشف الأرسوزي فيما كشف لنا نحن طلاب الأربعينيات بأحاديثه وكراريسه عن العلاقة الفطرية بين ((معاني الكلمة العربية وصدى أصوات مقاطعها وأحرفها في النفس)). فاعتمدت هذه العلاقة في دراساتي اللغوية بعد (٣٠) عاماً.

ولئن كان من الوفاء للأرسوزي المعلم أن نقر له هنا بريادته اللغوية هذه، فإن من الوفاء للعربية أيضاً أن نتصدى لبعض المآخذ على مستجداته

اللغوية. ولا غير عليه في ذلك وقد مضت على دراساته اللغوية (٤٠) عاماً ونيف كانت حافلة بالمستجدات (التاريخية والأثرية واللغوية والقومية..) وماإليها لاسيما وقد أمضيت معها في دراساتي قرابة (١٩) عاماً.

وبعد هذه اللمح العجلى عن منطلق الأرسوزي (القومي)، بقي علينا أن نتحدث عن الجوانب (اللغوية والفلسفية) في أفكاره.

فماذا عن منطلقه (اللغوي- الفلسفي):

بعد هجرته من اللواء السليب الى دمشق أخذ يتساءل: ((هل الأمة العربية محصلة للظروف التاريخية أو هي عبقرية تبدع مظاهرها ومؤسساتها؟)) ثم يقول:

((بينما كنت متحيراً في أمري متردداً بين دراسات الفن والتشريع علني أجد قبساً يخرجني من الحيرة: اذا بمصادفة سعيدة تدلني على مكمن السر: هو اللغة)). ثم يقول:

((وأما الفرصة السعيدة فهي أني عندما كنت أتصفح القاموس رأيت الصلة بين الأفعال المتسلسلة ذات طبيعة مزدوجة: صوت وخيال. وعندما رأيت الأفعال تنتهي بصوت طبيعي كصوت خرير الماء مثلاً ويخيال مرئي هو (منظر) الماء في مجراه، وأنه هو السبب في حدوث الصوت، أدركت السر في نشأة اللغة العربية ودهشت لمّا بدا لي أن هذا المبدأ يشمل الكلمات العربية جميعها)). المجلد الأولى (صفحة ٥٤-٥٥).

وهكذا يبدو أن الأرسوزي قد اعتبر نفسه هو المكتشف الأول لهذه العلاقة الفطرية (الصوتية- المرئية) بين معاني الأفعال، وبين صدى أصوات حروفها في النفس. فلم يلتفت الى أحد من العلماء الذين تماست دراساتهم مع اكتشافه هذا وبصورة خاصة (ابن جني)، كما أسلفنا. وبذلك قد خلت دراساته اللغوية من ذكر أي مرجع، ولو فعل لكانت أكثر دقة وشمولاً.

حول نهجه :

وهكذا أخذ الأرسوزي يستعرض المزيد من الأفعال ومشتقاتها في المعاجم بحثاً عن العلاقة بين تلونات معانيها وبين صدى أصوات حروفها في نفسه فيهتدي بذلك الى مقولته العتيدة : ((إن المعنى الذي يوحي به صوت الحرف، ليس إلا صدى لهذا الصوت في الوجدان)). وليخلص منها الى الكشف عن بنية الكلمة بقوله :

((الكلمة العربية هي صورة تتألف من صوت وخيال مرئي، ومن معنى هو قوام تألفهما)).

وعلى الرغم من أن (الأرسوزي) قد اكتشف أدق أسرار اللغة العربية في العلاقة الفطرية بين معاني الحروف العربية وصدى أصواتها في النفس عن طريق الكلمة، فإنه لم يستثمر هذا الاكتشاف العظيم في تحديد خصائص ومعاني الحروف العربية.

فلقد كان من طبيعة الأمور أن يحدد معنى كل حرف بالرجوع الى صدى صوته في النفس وفقاً لمقولته العتيدة وهي (خصائصه)، ثم يستعرض معاني جميع الكلمات الجذور التي يشارك في تراكيبها للتثبت من تأثير صدى صوته في معانيها. فيكون تأثيره في معاني الكلمات هو معناه الفطري.

ولكنه بدل ذلك لجأ في معظم الأحيان الى المقطع الثنائي للفعل الثلاثي، يشدد الحرف الثاني منه ويستخرج معناه العجمي، ثم يلاحق الكلمات التي تتفرغ منه باضافة الحرف الملائم عوضاً عن الشدّة ليرى مدى تأثير المقطع الأصل في اتجاهات معانيها. وبذلك يكون (الأرسوزي) قد اعتبر الكلمة هي الأصل والحرف هو الفرع.

فمن مقطع (فجّ) استعرض التفرعات التالية : ((فجر- فجا- فجس- فجل- فجم- فجع) (ص ٤٧). وذلك للكشف عن القاسم المشترك بين

معانيها وهو (التباعد والشق). ولكن لم يلحظ أن هذه المعاني تعود الى الخصائص الايمائية لحرف (الفاء) في الشق والتوسع.

وقد نهج الأرسوزي هذا النهج ذاته مع العديد من المقاطع الثنائية مثل (خشْ- قدْ- قطْ- فكْ- نبْ- نفْ- تفْ- حرْ- ترْ- حشْ- فضْ- قصْ- ملْ- اجْ- عشْ- انْ- اهْ- عنْ...) وماواليها. وهكذا اقتصر الأرسوزي على (الابدال) فحسب، ولم يلجأ الى (القلب) كالعلايلي، وحسناً مالم يفعل.

ولقد كان ثمة فرص مواتية للأرسوزي كيما يستخلص معاني الحروف التي تتصدر الكلمات- المشتقة والمتفرعة من المقاطع الآنفة الذكر. فلم ألحظ أنه استخرج معاني الحروف بالرجوع الى بعض الكلمات التي تبدأ بها في المجلد الأول سوى أحرف (غ-س-ب). (الغين) لديه للغيبوبة والغموض و(السين) للحركة والطلب و(الباء) للبيان والظهور. (ص٨٧-٨٨).

وهذه المعاني صحيحة، ولكنها قاصرة. فلو أن الأرسوزي استعرض معاني جميع الكلمات الجذور التي تبدأ وتنتهي بهذه الأحرف وفقاً لما نهجنا عليه، اذن لكان أضاف الى (الغين) معاني الغرور والسواد- والظلام والى (الباء) معاني: الحفر والبقر والشق، والى (السين) معاني: الستر والخفاء والرقة واللين والقشر، وذلك بما يتوافق مع خصائص هذه الأحرف بحسب مواقعها من الكلمات الجذور.

فلماذا لم يعتمد (الأرسوزي) صدى أصوات الحروف لتحديد معانيها؟

١- كان الأرسوزي معنياً في الأصل بالكلمة العربية. فهي منطلقه في دراساته (اللغوية- القومية) كما أسلفت. وذلك لأنها هي الألصق معان بفكره (اللغوي- الفلسفي) من الحرف العربي. وهذا ماحدا به الى وقف جل اهتمامه للكشف عن خصائص الكلمة العربية ومضامينها. وهو يقول عن نفسه: ((الكلمة هي ملكوتي)). (ص٩). وذلك بمقابل ماكان الحرف العربي في دراساتي (اللغوية- القومية) هو- (ملكوتي) أنا.

فلقد أدهشت (الأرسوزي) العلاقة السحرية بين معاني المقاطع الثنائية الحروف وبين معاني الكلمات التي تتصدرها كما جاء في تصريحه آنفاً. فكان من طبيعة الأمور أن يصرفه ذلك الى حد بعيد عن الاهتمام بالحروف العربية للكشف عن معانيها من صدى أصواتها في النفس وفقاً لمقولته العتيدة آنفة الذكر.

وبانصرافه الى الكلمة العربية المثقفة الموروثة عن المرحلة الرعوية الشعرية التي ظلت تحافظ على علاقتها الفطرية بالطبيعة في (منظومة أصوات أحرفها)، على حد تعبيره، فانه لم يجد ثمة من حاجة للعودة باللغة العربية الى ماقبل تلك المرحلة. فلم يخطر في باله أن يتساءل عن المراحل الحياتية البكر التي مر بها الحرف العربي والانسان العربي في الجزيرة العربية الأم، ولاسيما المرحلة الغابية (الهيجانية) منها:

وهكذا اكتفى (الأرسوزي) بالعودة بالكلمة العربية لا (الحرف العربي) الى أصول نشأتها الايحائية في الطبيعة المادية والانسانية في المرحلة (الرعوية- الشعرية). فالمصادر الطبيعية للكلمة العربية لديه ثلاثة هي:

١- تقليد الأصوات الحاصلة في الطبيعة، كما في ((ضرّ- درّ- ذرّ..)) التي تتوافق فيها الصور الصوتية مع الصور المرئية في الطبيعية.

٢- الأصوات التي تحصل في الفم كما في: (بتّ- قطّ- قدّ) التي تحصل من تقاطع اللسان مع النطق بما يتوافق مع أحداث القطع في الطبيعة. ولكن معانيها تعود أصلاً الى خصائص حرفي (ب-ق).

٣- المشاعر الطبيعية في الانسان، كما في: (أخ- أنّ- آه..)التي تتوافق أصداء أصواتها الهيجانية في النفس مع الحالات النفسية التي تعبر عنها. (ص٣١١-٣١٢)).

وهذه المصادر الثلاثة تعود جميعاً الى المرحلة الرعوية الايحائية المتطورة كما أسلفنا في مطلع المقال وهذا مافوت على (الأرسوزي) الانتباه الى خصائص الحروف الهيجانية والايمائية، فتعذر عليه بذلك تحديد معاني

الكلمة العربية بالرجوع الى خصائص أحرفها، واكتفى بالرجوع الى (المنظومة الصوتية) لها- وللمقطع الثنائي الأصل منها.

الكلمة العربية لدى الأرسوزي:

الكلمة العربية لديه ليست مجرد مصطلح على معنى كما هي حال الكلمة في اللغات الأجنبية جميعاً، على مايؤكده هو، وإنما هي التحفة الفنية التي تجلت فيها عبقرية الأمة العربية.

ولقد أفرد لها بحثاً خاصاً في كتابه (اللسان العربي) بعنوان ((الكلمة العربية ذات نزعة مثالية)).

ويطيب لي أن أستعرض هنا بعضاً مما قاله الأرسوزي حول مضامين الكلمة العربية، وذلك للاطلال منها على ملامح مثله الثقافي (اللغوي- الفلسفي- القومي) في قبضة من التعاريف.

١- ((الكلمة العربية في أسرتها، كاللحن في الأنشودة)).

٢- ((الكلمة العربية من معناها، كالتحفة الفنية من الالهام)).

٣- ((الكلمة العربية حيوية، وهي من النفس عند استعمالها، كالنفس من الملأ الأعلى)).

٤- ((الكلمة العربية تدل على مصدر اشتقاقاتها (الحدس) دلالة الأنغام على الالهام في الأنشودة)).

٥- ((الكلمة العربية من المعنى الذي أنشأها، بمثابة الجسد من النفس، يحمل طابعها ويكشف عنه)).

٦- ((الكلمة العربية امتداد لبادرة الصوت الطبيعية في الهيجان: جذورها في الطبيعة، ورائدها الملأ الأعلى)).

٧- ((تكمن المفاهيم وهي أصول مؤسساتنا في الكلمة العربية كمون الحياة في بذرة النبات)).

٨- ((إن لغتنا هي أبلغ مظهر لتجلي عبقرية أمتنا، وهي مستودع تراثنا)).

٩- ((تجمع اللغة العربية مقومات الحياة الانسانية : الصبوة الى المثل الأعلى، والنزعة الى الحياة)).

وهكذا الى عشرات اللمح عن مضامين الكلمة العربية واللغة العربية واللسان العربي دون أن يتطرق صراحة الى خصائص الحروف العربية إلا نادراً.

وبعد الاشارة الى ايجابيات دراسات الأرسوزي اللغوية في لمح بقي علينا أن نتساءل عن سلبياتها في لمح أيضاً.

فماذا عن المآخذ اللغوية؟

المأخذ الأول: يقول (الأرسوزي) كما قال (ابن جني) بأخوّة الأحرف ذوات المخارج الصوتية المتقاربة (شفوية- لثوية- نطقية- شجرية..)) بمعرض الكشف عن التقارب في معاني الكلمات التي تدخل في تراكيبها. كما لو بدلنا (الثاء) في (ثرّ) بإحدى شقيقاتها (د. ت. ذ. ط. ض) المجلد الأول (ص٧٢-٧٣). ولكن ليس ثمة أي رابطة أخوة بين خصائص هذه الحروف ومعانيها. فتقارب معانيها هو مدين لخصائص (الراء) في: (درَّ- ترَّ- ذرَّ- طرَّ- ضرَّ).

المأخذ الثاني:

يقول الأرسوزي: ((إن أحرف العلة (الألف اللينة والواو والياء) بحسب تشكلها وكيفية تكونها هي تفخيم للحركات المقابلة لها)). فالواو تفخيم ((للضمة) والألف تفخيم (للفتحة). والياء تفخيم للكسرة: (ص٨٥-٨٦). وهو في ذلك يخالف (الفراهيدي والرازي والغلاييني والعلايلي) ومن اليهم ممن قالوا بأن أحرف العلة هي الأصل، وإن الحركات جاءت تخفيفاً لها. وقولهم هو الصحيح.

وان عدم انتباه (الأرسوزي) الى هذه الحقيقة (اللغوية- التاريخية). يعود كما أسلفنا الى توجيه جل اهتمامه وعنايته الى كنزه السحري، الى (ملكوته) الكلمة العربية المثقفة المتطورة التي استوفت شروط نضجها وتفتحها في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم. وبذلك لم يجد الأرسوزي

ضرورة للرجوع- بالحروف العربية الى المرحلة الغابية ذات الأصول الهيجانية، التي أبدع العربي خلالها الأحرف- (الصائتة- الجوفية- الهيجانية) الثلاثة (ا-و-ي)، ففي تلك العهود الغابية قبل التاريخ كان من المحال على الانسان العربي أن يتعامل في تواصله اللغوي مع (الضمة والفتحة الكسرة) الشديدات الأناقة والكياسة والتهذيب، نتاج مرحلة لغوية شعرية فائقة الرقي.

المأخذ الثالث:

يقول الأرسوزي الهمزة والألف في ضمير المتكلم (أنا) هما للدلالة على الحركة ص (١٥١-١٥٢). ولكن الحركة لامحل لها هنا مع ضمير المتكلم الذي يوحي بالثبات والشموخ.

فالهمزة في (أنا) يوحي صوتها الانفجاري بالحضور والظهور والبروز، بما يتوافق مع حضور المتكلم والمخاطب وظهورهما. و(النون) هي للصميمية بما يشير الى الذات الانسانية في المتكلم والمخاطب معاً أما (الألف) في نهاية (أنا) فهي هنا للامتداد في المكان الى الأعلى. قد اختص بها المتكلم كيما يضع نفسه في موقع يتعالى فيه على المخاطب الذي أنهى ضميره (أنت) بالتاء المفتوحة للرقة والضعف، وبالتاء المكسورة للمخاطبة امعاناً في الرقة والضعف والحاقاً لها بالمخاطب.

ونظراً لما لوقع (المنظومة الصوتية) لضمير (أنا) في النفس من الكبرياء والعنجهية والشموخ فقد أسنده تعالى مرتين اثنتين الى ابليس بمعرض تكبره عن السجود لآدم، كما جاء في سورتي الأعراف (١١-ص٧٦): ((أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين)).

في الخلاصة:

لقد اعتبر الأرسوزي نفسه هو أول من اكتشف العلاقة بين خصائص الحروف العربية ومعانيها. وذلك بمقولته المبتكرة. ((أن معنى الحرف العربي هو صدى صوته في الوجدان)).

ومن هذه التجربة (القومية- الفلسفية- اللغوية) التي عاناها الأرسوزي مع خصائص الحروف العربية ومعانيها على واقع المعاجم اللغوية حصراً بمعزل عن دراسات من سبقه الى القول بفطرية العربية من علماء اللغة، يمكن أن نستنتج الآتي:

١- لما لم يكن لدى الأرسوزي فكرة مسبقة عن خصائص الحروف العربية ومعانيها، فان اهتداءه اليها يقطع بصحتها وأصالتها، رداً على كل من يتنكر لها.

٢- كل منطلق جديد في أي قطاع معرفي يقود صاحبه بالضرورة الى نتائج جديدة ولكن صحة النتائج مرهونة بصحة المنطلق. ولما كان الأرسوزي قد انتهى الى الكشف عن العلاقة بين خصائص الحروف العربية ومعانيها العتيدة، فهذا يقطع بصحة منطلقه من مثلثه الثقافي (القومي- الفلسفي- اللغوي) وقد فتح له هذا المنطلق آفاقاً غير مطروقة في هذه القطاعات الثلاث، وأغناها بحقائق جديدة.

٣- إن أهم المآخذ على دراسته اللغوية، على الرغم من عمقها ودقتها، تعود الى أمرين اثنين:

آ- اعتباره الكلمة هي الأصل وليس الحرف: فالكلمة كما ذكرنا آنفاً هي ملكوته.

ب- اهماله الجوانب (التاريخية والبيئية والاجتماعية) في تقصياته. ولاعتب عليه في ذلك، فلقد كان الفكر القومي وليس اللغوي هو هاجسه الأبدي: بحثاً عن مظاهر العبقرية العربية في مؤسساتها، كما عرض هو عن نفسه في مطلع تقصياته اللغوية.

وهذان المأخذان يطالان جميع الباحثين عن خصائص الحروف العربية ومعانيها.

مراجع الدراسة:

١- الخصائص- أبو فتح عثمان بن جني تحقيق محمد علي النجار ١٩٥٥.

٢- تاريخ علم اللغة- جورج مونين ترجمة بدر الدين قاسم ٩٨١ .

٣- تهذيب مقدمة اللغة العربية- عبد الله العلايلي تحقيق د. أسعد علي ٩٦٩ .

٤- المؤلفات الكاملة- زكي الأرسوزي ١٩٧٢

٥- مغامرات لغوية- عبد الحق فاضل

٦- سهر الليال في القلب والابدال- محمد فارس الشدياق .

٧- مبادىء علم النفس العام- د. يوسف مراد ١٩٥٤

٨- في علم النفس اللغوي- حنفي بن عيسى .

٩- دراسات في فقه اللغة- د. صبحي الصالح

١٠- الأصوات اللغوية . د. ابراهيم أنيس ط ٦/ ١٩٨١ .

١١- مختصر دراسة التاريخ جزء ١- ارنولد توييني ترجمة فؤاد محمد شبل ١٩٦٦ .

١٢- الوحدة الحضارية في بلاد الشام بين الالفين (١٠-٩) جاك كوفان ترجمة قاسم طوير ١٩٨٤

١٣- المعجم الوسيط- مجمع اللغة العربية- مصر- ١٩٦٠

١٤- الحرف العربي والشخصية العربية- حسن عباس ٩٩٢

١٥- اطلالة على الاعجاز اللغوي في القرآن حسن عباس ٩٩٤

١٦- الموجز في فقه اللغة- محمد الانطاكي

١٧- المزهر - للسيوطي

حركة الصعلكة والنزعة الاجتماعية الاشتراكية (من الشعراء الصعاليك إلى القرامطة)

وائل ديوب

آ- حركة الصعلكة وعوامل ظهورها:

تعريف: الصعلوك لغة - الفقير الذي لا مال له(**). أما الصعلكة فتدور في دائرتين، لغوية واجتماعية، تبدءان من نقطة واحدة هي الفقر.

فهي في الدائرة اللغوية تدل على الفقر الذي يجرد الإنسان من ماله ويظهره ضامراً هزيلاً بين أولئك الأغنياء المترفين. يبدأ الصعلوك فيها فقيراً، ويظل في نطاقها فقيراً، ثم يموت فقيراً (صعلوك خامل).

(*) وائل ديوب: باحث من سورية، يهتم بالدراسات النقدية والنقد الأدبي.

(**) لسان العرب: مادة: صعلك.

أما في الدائرة الاجتماعية، فالصعلكة ليست حرفة، وإنما تدل على الأسلوب الذي يسلكه الصعلوك في الحياة لتغيير الوضع الاجتماعي الذي يعيشه. يبدأ الصعلوك فقيراً، ثم يحاول أن يتغلب على الفقر الذي فرضته عليه أوضاع اجتماعية، أو ظروف اقتصادية، أو أن يخرج من نطاقه ليتساوى مع سائر أفراد مجتمعه، ولكن ليس بطريقة تعاونية، إنما يدفعه لا توافقه الاجتماعي إلى سلوك السبيل الصراعي، فيتخذ من الغزو والإغارة وسيلة للسلب والنهب، يشق بها طريقه في الحياة، فيصطدم بمجتمعه الذي يراه متمرداً، وتنقطع الصلة بين المجتمع والصعلوك، فيتخلى المجتمع عنه ويحرمه حمايته، فيعيش الصعلوك خليعاً مشرداً، أو طريداً متمرداً حتى يلقى مصرعه معتمداً في ذلك على القوة والفروسية (صعلوك عامل).

كان للبيئة الجغرافية والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وفي فترات لاحقة الأحوال السياسية، أثر بعيد في نشوء فئات الصعاليك واستمرارها واختفاء بعضها في مختلف العصور. ففي الجاهلية تكون الصعاليك من ثلاث طوائف: الفقراء والخلعاء والشذاذ والأغربة السود. وفي المجتمع الأموي من أربع طوائف: الفقراء، والخلعاء، والفارين من العدالة والسياسيين، وكادت تختفي فئة الأغربة السود. وفي المجتمع العباسي تألف الصعاليك من الفقراء الهجّائين، والفقراء اللصوص، وطبقة العيارين والفتيان الطفيليين، واختفت فئتا الخلعاء والشذاذ والأغربة السود بحكم تفتت القبائل ومخالطة الأعاجم والنزول عن كثير من التقاليد الموروثة.

إلى جانب ذلك كان هناك صعاليك من شرفاء القوم تصعلكوا لبعض الوقت ثم أصبحوا سادة قومهم، بالإضافة إلى قبائل تصعلكت بأكملها.

إن الصعاليك هم الجانب المتمرد على أوضاع وتقاليد المجتمع القاسية، حملوا السيف لإعادة التوازن الاجتماعي والاقتصادي لحياة اختلت فيها الموازين والمقاييس، في بيئة كان الفقر المدقع فيها يقتل البعض من الجوع ويوقع بالأغنياء من التخمة.

- العامل الجغرافي: إن المسرح الجغرافي الذي دارت عليه قصة الصعاليك يتوزع ما بين تصحّر ومحل وجدب من جهة، واتساع وخصب وغنى من جهة أخرى. هذا التضاد الجغرافي أوجد في نفوس سكان الجزيرة العربية لوناً من التضاد النفسي الذي اصطبغت عناصره بما في البيئة الجغرافية من لوني المبالغة وعدم الاستقرار. فالبدوي مبالغ في محبته، ومبالغ في عداوته. إلى جانب ذلك يأنف من حياة الاستقرار. ومن هنا احتقر البدو الزراعة والصناعة وآمنوا بأن التجارة والرمي والصيد والنهب، وهي أعمال بعيدة عن الاستقرار، هي وحدها التي تليق بالرجال.

إن البيئة الجغرافية الطبيعية كانت عاملاً في وجود الفقر، وعاملاً في إحساس الفقراء احساساً قوياً به حين أوجدت في جوار المناطق المجدبة مناطق خصبة، مما أوجد لديهم «عقدة الفقر». ولو أن الطبيعة ساوت بين جميع أهل البادية لما أحسّ أحد بالفوارق الطبيعية التي أدت إلى الثورة والتمرد. من ناحية أخرى فقد خلعت البيئة الجغرافية من أبنائها رجالاً أقوياء يتصفون بالشجاعة والجرأة والكبرياء، يرفضون الاعتماد على الزراعة والصناعة في حياتهم، ويأبون ممارسة الرعي، لأنهم يرون فيه عملاً من أعمال العبيد والأذلاء. أما التجارة فلم يكن لهم فيها مجال لافتقارهم إلى رأس المال. من هنا لم يبق أمامهم سوى الصيد والنهب سبيلاً للعيش. وهكذا اتخذ صعاليك العرب من مناطق الخصب أهدافاً لهم يتجهون إليها ومناطق نشاط يعملون بها. انتشر الصعاليك في البادية يقطعون طرقها ويثيرون في أرجائها الرعب والفزع ويغيرون على المناطق الخصبة ويهددون أهلها في ثروتهم وحياتهم، ويعترضون القوافل التجارية وينهبون ويسلبون. كما كانت البيئة التي نزلت بها القبائل العربية غير متساوية ولا متشابهة في خصبها وغناها وجدبها وفقرها، بل كانت متباينة تبايناً واضحاً. وزاد في هذا التباين أن الثروة لم تكن موزعة توزيعاً عادلاً على القبائل في المدن والقرى، مما أفضى إلى وجود طبقتين اجتماعيتين مختلفتين: طبقة

الأغنياء من أصحاب الأموال الكبيرة والإبل الكثيرة، وطبقة الفقراء المعدمين، وتمثل السواد الأعظم من الناس، الذين كان في حياتهم غير قليل من الكفاف والشقاء. هذا التناقض الصارخ لم يظهر في منطقة أكثر من ظهوره في مكة، مما جعل بعض الفقراء، الذين لم يكونوا يجدون ما يقيمون به حياتهم يحترفون الغزو لاستخلاص قوتهم. أدى هذا التناقض إلى بروز ظاهرة اللاتوازن الاجتماعي.

استمرت الحالة هكذا حتى العصر العباسي، حيث أصاب البيئة الجغرافية بعض التغيير. فلم تعد الصحراء هي الوطن الأكبر، بل أخذت القبائل تسكن في البيئات الزراعية والمدن. وفي هذه البيئة المتحضرة نشأ أكثر الصعاليك العباسيين ومارسوا أعمالهم فيها. فكان لابد من تغيّر وسائلهم لكي تتلاءم مع المجتمع الجديد، كما تلاءمت وسائل رفاقهم في العصرين الجاهلي والأموي مع المجتمعين البدوي والصحراوي.

– العامل الاجتماعي: كانت القبيلة هي الوحدة الاجتماعية التي عرفها المجتمع الجاهلي في باديته ومدنه. وكانت الأسرة أساس تكوين القبيلة. وقد نشأ عن الإيمان «بالأسرية» إيمان بوحدة اجتماعية تغلغل في نفوس أبناء القبيلة، وحرص على بقاء هذه الوحدة نقية كما آمنوا بها. ترتب على هذا جملة من التقاليد الاجتماعية كانت بمثابة دستور ينظم سياستها ويحدد حقوق وواجبات أفرادها. كانت «العصبية» أساساً لهذا الدستور، وهي إحساس الفرد برابطته القبلية وواجب تأييد مصالحها والعمل لها بكل ما يملك من قوة، ونجدة أبنائها لبعضهم جارمين كانوا أو مجرومين. وكان على الفرد أن يحترم رأي القبيلة الجماعي، فلا يخرج عليه ولا يتصرف تصرفاً دون رضاها، ولا يكون سبباً في تمزيق وحدتها، أو الإساءة إلى سمعتها بين القبائل، أو تحميلها مالا تطيق. فمن أخطأ في حق القبيلة أو ارتكب جرماً ترفض القبيلة تحمل نتائجه كان يتعرض للطرد ويسمى «خليعاً»، تتبرأ منه القبيلة ولا تطالب بحقوقه إن اعتدى عليه أحد ولا

تتحمل جرائره في القبائل الأخرى. وهنا يجد الخليع نفسه أمام مشكلة خطيرة: الحياة أو الموت. فإما أن يفر إلى الصحراء ليلاقي مصيره في البادية القاسية فقيراً مفرداً، أو أن يلجأ إلى من يحميه ويعيش في جواره. ومن هنا نشأ قانون «الجوار». من هؤلاء المستجيرين طائفة استقر بها المقام في القبيلة التي أجارتها، فاندمجت في مجتمعها وطابت لها الحياة الجديدة وسلكت سبل العيش في هدوء واستقرار، وطائفة أخرى لم تزل في نفوسها بقية من تمرد، فكانت حياتها في القبيلة المجيرة امتداداً لحياتها في القبيلة الخالعة. هؤلاء يدعون «الشذاذ». يخرج الشذاذ عن حياتهم الجديدة ليجدوا في الصحراء متسعاً لنشاطهم المتمرد، الذي لا يحتمله مجال القبيلة الضيق. وكان هؤلاء الشذاذ المتمردون ينظرون إلى القبائل المجيرة على أنها نقاط ارتكاز لنشاطهم، وإلى حياتهم فيها على أنها فترات راحة في حياتهم العنيفة.

ومن الأسس التي قامت عليها القبائل العربية إيمان أبنائها «برابطة الدم»، وقد نشأ عن هذا الإيمان طائفة من التقاليد التي تنظم العلاقات بين الطبقات الاجتماعية في القبيلة (الصرحاء، الموالي، العبيد). كانت طبقة العبيد في حالة اجتماعية سيئة في المجتمع الارستقراطي الجاهلي، الذي كان يرى في الزواج بين السيد وأمته زواجاً غير متكافىء. فكانوا يطلقون على أبنائهم من الإماء «الهجناء». وكان أسوأ هؤلاء الهجناء حظاً وأوضعهم منزلة اجتماعية أولاد الإماء السود الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم. فأطلقوا عليهم اسم «الأغربة السود» تمييزاً عن غيرهم من الهجناء، الأمر الذي لم يهيىء لهم إلا فرصة ضيقة للحياة على هامش المجتمع.

في صدر الإسلام كادت ظاهرة الصعلكة تختفي، لأن الإسلام كفل للصعاليك حياة آدمية كريمة وهداهم بتعاليمه وأرسى مجموعة من القواعد الاجتماعية التي تضمن للفرد الحياة الفاضلة الآمنة، وتمنع الفوضى وتقضي على الفساد والانحراف. فقد تحول العرب من نظام القبائل المتصارعة إلى

نظام الأمة الواحدة المتماسكة المتراحمة، التي تجمعها الرابطة الدينية، حيث المساواة بين الأفراد في الحقوق والواجبات دون النظر إلى أصولهم وأعراقهم وأجناسهم. كما أناط الإسلام بالدولة أخذ الزكاة من الأغنياء وتوزيعها على الفقراء والمحتاجين بالعدل والإنصاف، وجعل لهم حقاً معلوماً من الغنائم التي يستولي عليها المسلمون في قتالهم، وحصة في الفيء والجزية والخراج، الأمر الذي وجد فيه الفقير ما يغنيه عن التصعلك.

إلا أن عادات الجاهلية بقيت تسري في مفاصل الحياة الاجتماعية. فقد عادت القبائل في العصر الأموي للتشبث بقوانين الجاهلية المقدسة التي هدمها الإسلام، والمحافظة على التقاليد والمثل والتمسك بالحياة الرعوية والترحال في الصحراء.

إن تمسك القبائل بتقاليدها الموروثة وتطبيقها على أبنائها من ناحية، وإذعانها لقوانين الدولة التي كان عمالها يقومون بتنفيذها من ناحية أخرى، قد أنشأ طائفتين من الصعاليك: الخلعاء والفارين من العدالة. لم يرتض صعاليك هاتين الطائفتين الذل في قبائلهم ولا الاستسلام للولاة كي يحبسوهم ويعذبوهم، وإنما كانوا ينفرون من الضيم والظلم والقسوة المتلاحقة من السلطة حيناً ومن القبيلة حيناً آخر. هذه الظروف دفعتهم إلى التصعلك والخروج إلى البراري والقفار حيث يجدون الحرية والأمن والخلاص من العمال وعذاباتهم، وحيث الكرامة والسلامة. خرجوا شاهرين سلاح الغزو والتلصص سبيلاً وهدفاً من أجل حياة أفضل، أو من أجل البقاء على الأقل.

تختلف حركة الصعلكة في المجتمع العباسي عنها في المجتمعين الجاهلي والأموي اختلافاً بيّناً لا بظهور طبقة جديدة واختفاء طبقة قديمة منهم فحسب، بل أيضاً في تغيّر أعمالهم ووسائلهم التي كانوا يصطنعونها لتحقيق أهدافهم وغاياتهم. فقد كان المجتمع الأموي امتداداً للمجتمع الجاهلي، أما المجتمع العباسي فقد تميز بتفتت القبائل وانحلال الرابطة

الدموية ومخالطة الأعاجم. ودخول عناصر أجنبية كثيرة إليه وأصبح يقوم على أساس المواطنة والمنفعة المشتركة بين العرب والعناصر العجمية والأجنبية. وبحكم تحضر البيئة واستقرار العرب وغير العرب في المدن، واستقرار الصعاليك وارتباطهم بأولادهم وأزواجهم، فقد تحول الصعاليك الفقراء واللصوص إلى اصطناع وسائل أخرى (كالهجاء والنقد اللاذع والتشهير والتعريض، أو الحيل والخداع في حياتهم) للحصول على أرزاقهم، وضعف أسلوب الإغارة والعنف، بينما كان رفاقهم مغامرين لا يبالون الموت ولا يخافون المكاره، ينتظمون جماعات متمردة ثائرة تنتهز الفرص التي يضعف فيها نفوذ السلطان على البوادي والمدن للإغارة وقطع الطريق ونهب الأسواق. ومع ظهور جماعة العيارين أو الشطار والفتيان الطفيليين فقدت الصعلكة صفة النبل والكرم.

– العامل الاقتصادي: عرفت الجزيرة العربية التجارة منذ أقدم عصورها، وكانت تقوم على طول الطرق التجارية مجموعة من الأسواق تنزل فيها القوافل التجارية ويقبل إليها سكان هذه المناطق والمناطق المجاورة بسلعهم للتبادل التجاري.

كان لهذه الأسواق أثر في حياة صعاليك العرب. ففيها كانت تجري تجارة الرقيق، التي كانت سبباً في نشأة طائفة الأغربة السود، وفيها كان يذاع إعلان الخلع من القبيلة، الذي كان سبباً في نشوء طائفة الخلعاء. هاتان الطائفتان أمدتا حركة الصعلكة بمجموعة كبيرة من صعاليك العرب، مما كان له انعكاسه على هذه الأسواق.

وقد نشطت الحركة التجارية في مكة بالذات نشاطاً واسع النطاق نظراً لموقعها الجغرافي ومكانتها الاجتماعية. وسيطر على أهل مكة روح تجاري نشط، وأصبحت مكة مدينة تجارية محضة لا يفكر أهلها إلا بالتجارة ولا يهمهم إلا جمع المال واستثماره بجميع الوسائل المحللة وغير المحللة. وكان عدد المرابين كبيراً جداً في مكة، والويل لمن كانت تضطره ظروف الحياة إلى

الالتجاء إليهم. وقد أحدث النشاط التجاري نوعاً من الاختلال في التوازن الاقتصادي، نشأت عنه طبقة من الصعاليك المعوزين، الذين نحاهم التيار التجاري الجارف جانباً. وكانت حياة الصعاليك عرضة دائمة للأخطار وسلسلة يأس وعذاب. فلا قانون يحميهم ولا شريعة ترق لحالهم وتحاول أن تنشلهم من هاوية الموت الاجتماعي والرق الأبدي. كل ذلك أدى إلى وجود طبقتين غير متناسبتي العدد والعدة: الطبقة العليا - الارستقراطيون من الأثرياء وأصحاب السلطة الأعزاء الذي يسكنون وسط المدينة في القصور الفخمة، والطبقة الدنيا - الصعاليك من الفقراء والأرقاء والأراذل الذين يعيشون في شعاب البلدة وأطرافها البعيدة عيشة ضنك وجوع. كانت العلاقة بين هاتين الطبقتين سيئة إلى حد بعيد.

كانت طبقة الأثرياء تعمد إلى التلاعب بالأسواق أو المضاربة بالمال، مما كان يؤدي إلى زيادة الاختلال الاقتصادي، يكون من نتائجها أن تصبح طبقة الصعاليك تحت رحمتهم، ويضطر أفرادها إلى الاستدانة لقاء فائدة فاحشة إبقاءً على حياتهم. وكانت الديون تزداد يوماً بعد يوم، مما يجعل محاولة سدادها أمراً ميئوساً منه.

كانت نتيجة أعمال هذه الفئة الظالمة خراب المدينين واستعبادهم، ثم استثمار أتعابهم بشتى الطرق والوسائل، التي كانت تصل إلى حد البغاء، ولم يتخلص منها بالطرق السلمية إلا ما ندر. أما أكثر المدينين فكانوا مضطرين إما إلى الهرب إلى الصحراء والالتحاق بطبقة المشردين وقطاع الطرق وذؤبان الصحراء، أو الدخول في طبقة الأرقاء والمستعبدين.

لم تكن مكة ميداناً صالحاً لحركات الصعاليك المتمردين نظراً لكونها في الجاهلية، كما في الإسلام، حرماً مقدساً لوجود الكعبة فيها. ومن هنا لم يجدوا مفراً من الخروج منها إلى البادية الواسعة حيث الحياة فوضى، ومجال العمل المتمرد واسع.

في البادية اختلف موقف أهلها تبعاً لمواقع قبائلهم. فقد كان مرور القوافل التجارية بها فرصة يستغلونها في إنعاش حياتهم الاقتصادية ولو لفترة محدودة. فقد وجدت عناصر كادحة من الطبقات الفقيرة تعمل لهذه القبائل لقاء أجر تتقاضاه، يعينها على موازنة حياتها الاقتصادية، كما وجدت عناصر متمردة رأت في هذه القوافل الضخمة المحملة بالثروات والكنوز صورة من صور الاختلال الاقتصادي ومثلاً من أمثلة سوء توزيع الثروة، فرفضت أن تشارك في هذه الأوضاع الاقتصادية المختلة، ورأت أن تقف منها موقفاً معادياً يعتمد على القوة في كسب الرزق. اجتمع هؤلاء في عصابات، وانضم إليهم رفاقهم من القبائل البعيدة، يتربصون بالقوافل ويقطعون عليها الطريق وينهبونها ويتقاسمون ما قدروا على نهبه فيما بينهم، مشاركين فيه أحياناً الصعاليك الضعاف والمرضى المسنين.

وإذا كانت حركة التصعلك قد ضعفت في صدر الإسلام لتلاشي عوامل نشأتها ودوافع استمرارها، فقد عادت لتظهر من جديد في العصرين الأموي والعباسي لأسباب مختلفة. فكانت حياة الترف البذخ والاستخفاف بمال الناس والنفقات الباطلة وجمع الأراضي الطيبة في أياد قليلة، وكانت الدسائس السياسية وظلم الرعية. الأمر الذي أدى إلى استياء الفئات المغلوبة وخروجها على الدولة وعمالها في محاولة لتحسين ظروف حياتها.

كانت الحياة الاقتصادية مضطربة بعض الاضطراب، مختلة بعض الاختلال، بحيث لم تحقق الخير للناس على اختلاف طبقاتهم، ولا وفرت لهم الحياة الكريمة على تباين منازلهم، وذلك لا يرجع إلى قصور النظام المالي وفساده فحسب، وإنما يرجع إلى الأخطاء التي ارتكبت في تطبيقه وتنفيذه، وتعدد العوامل التي كان المال ينفق بها، وتنوع الغايات التي كان يجمع لأجلها. فقد اتصف العمال، الذين كانوا يتولون جباية الأموال، بالقسوة والتشدد والعنف والجور في جمع الصدقات والخراج في اليسر والعسر وبالطرق المشروعة وغير المشروعة، وفرض ضرائب على الناس لا

يطيقون آداءها، واستئثارهم بأموال أخرى كانوا يفرضونها عليهم دون النظر إلى إملاقهم وجدب أرضهم، فيحرمونهم العطاء ويمنعون عنهم الرزق.

وكان العمال يخونون ويسرقون ويرتشون ويتصرفون بالأموال في غير المنفعة العامة. وهكذا توزع الناس إلى طبقتين: طبقة الخلفاء والأمراء والولاة والعمال والموالين لهم، وطبقة الفقراء والمحتاجين ومن أريد لهم أن يفتقروا وييئسوا ليذلوا ويستكينوا ويستسلموا.

حاولت الفئة الثانية رد الظلم عنها تارة بالتظلم والشكوى وتارة بالامتناع عن دفع الخراج، وتارة ثالثة بالثورة على العمال ومحاربتهم والفتك بهم.

وقد انقسمت الطبقة الثانية إلى طائفتين: فمنهم من رضي بالحرمان والشقاء والبلاء واكتفى بالعمل السلبي والاستغاثة والاستنجاد لرفع الظلم عنهم، ومنهم من رفض هذا السلوك وثار على الظلم والضيم وسلك السبيل الإيجابي الفعّال، سبيل الإغارة على القوافل وسلب أموالها وقطع الطريق أسلوباً للحياة، أو التعرض للأغنياء والنقمة على الحكام وعمالهم وأتباعهم وإشعال نار الثورة عليهم. . هؤلاء هم فئة «الصعاليك الفقراء» الذين أجبرتهم الأحوال الاقتصادية السيئة على التصعلك وحددت لهم الوسيلة التي يعتمدون عليها في حياتهم، كما فعل رفاقهم في الجاهلية.

- العامل السياسي: اضطربت الحياة السياسية في الأمصار الاسلامية بعد مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان وانقسم المسلمون على أنفسهم بين مؤيد للإمام علي ومعارض له. وبعد مقتل الإمام علي ومبايعة معاوية برزت على المسرح السياسي ثلاثة أحزاب: الشيعة، والخوارج، والزبيريين. كان من شأن هذه الحياة السياسية المضطربة الثائرة والمتقلبة أن تحدث بلبلة في النفوس وتخلق اضطراباً وقنوطاً عند نفر من الناس. من هؤلاء العناصر الناقمين والخائفين واليائسين تكونت طبقة جديدة من الصعاليك هي طائفة الصعاليك السياسيين، إذ كانت حياتهم تشبه حياة إخوانهم الصعاليك،

حيث الفقر والضياع في حمى وطيس الحرب الدائرة بين السلطة والأحزاب المناهضة لها. فكلهم كانوا فقراء بؤساء، وكلهم كانوا مطاردين مشردين، وكلهم كانوا ساخطين غاضبين، وكلهم لم يجد مع هذه الحياة السياسية القاسية بدأ من التلصص والإغارة والسلب والنهب تحقيقاً لوجودهم وتحصيلاً لأرزاقهم. على أن الصعاليك السياسيين تمثلوا الحياة السياسية ومفاسدها تمثلاً دقيقاً، وكانوا أشد حقداً وعنفاً وتمرداً وخطراً على الدولة، وشاركوا بشكل فعال في الثورة ضد الظلم القائم.

يئس الصعاليك السياسيون من تصارع الأحزاب وتطاحنها على الخلافة، ويئسوا كذلك من مسألة تحقيق العدل والمساواة فناصبوا الدولة العداء وخرجوا عليها منذرين متوعدين، هدفهم تقويض أركان الدولة وانتزاع حقوقهم بحد السيف وتكوين دولة الصعاليك التي تقوم على العدل والمساواة. من أجل ذلك لم يقنع بعضهم بالتربص بالقبائل والهجوم عليها وانتهاب إبلها، ولا بالترصد للقوافل واغتصاب أموالها وأحمالها، وإنما جعلوا هدفهم تهديد العمال والحكام وتوعدهم والمشاركة العملية في الثورة لسحقهم والقضاء عليهم، كما أخذوا يجمعون صعاليك القبائل ويغيرون بهم على أموال الدولة وينهبونها، أو يستولون على خراج بعض الأقاليم ويستخلصونها من أهلها ويوزعونها على أفراد عصابتهم العاملين أو القاعدين، كلهم متعاونون متضامنون، ولكل منهم حظه من هذه الأموال، يريدون أن تستقيم حياتهم جميعاً في اليسر والعسر وفي الشدة والرخاء.

أشعلت الأحزاب المعارضة الثورة تلو الثورة ضد الدولة الأموية واحتدمت الصراعات السياسية وتعددت انتفاضات الكادحين من الأحرار ونصف الأحرار والعبيد، وظهرت حركات مناوئة ذات طابع اجتماعي - سياسي أبرزها حركة الخوارج وحركة المختار الثقفي. جاءت حركة الخوارج تعبيراً عن النقمة المتزايدة في المجتمع العربي وامتداداً للثورة التي قتل فيها الخليفة الثالث واستمراراً للنضال ضد الظلم الاجتماعي والتمييز، وفي

سبيل المساواة والعدل والشورى. وكانت الغالبية العظمى من أتباع الخوارج ومؤيديهم من بدو العرب والفلاحين الفقراء وعوام المدن.

وفي العقد السابع من القرن الأول للهجرة (السابع للميلاد) شهدت منطقة الكوفة ثورة اجتماعية كبرى بقيادة المختار الثقفي تحت شعار التحرر والمساواة والعدل، استجاب لها عدد كبير من الفلاحين والحرفيين والعبيد، موال وعرب وذميين، ممن كانوا يتذمرون من ظلم الحكام الأمويين وجبروتهم.

لم تتغير سياسة العباسيين في جوهرها عن سياسة أسلافهم الأمويين، فقد حكموا البلاد حكماً استبدادياً مطلقاً مما أدى إلى الكثير من الثورات والحركات الثورية ذات الطابع الاجتماعي والاشتراكي، ولجأت الطبقات السفلى إلى السلاح لتخفف عن نفسهاوتضع حداً لاستبداد الدولة. أبرز هذه الثورات: ثورة الشعب، وثورة الزنج، وثورة القرامطة وغيرها من انتفاضات العامة في المدن.

كانت ثورة الشعب (٨١٦- ٨٣٨م)، أو ما عرفت بالحركة البابكية نسبة لزعيمها «بابك الخرمي»، أول محاولة للتخلص من الظلم والتعسف. جاءت هذه الحركة نتيجة للعوامل الاجتماعية والسياسية التي كانت تئن تحتها الطبقات السفلى من جميع الأمم. اشترك فيها فلاحون وعبيد وعوام أحرار ونصف أحرار ومعدمون، واستمرت نحو عشرين عاماً.

كما شهدت البصرة ثورة العبيد الزنج (٨٦٩- ٨٨٣) في وجه أسيادهم من أجل تحررهم ورفع منزلتهم الاجتماعية وتحسين ظروف حياتهم. كان هؤلاء الزنوج يرزحون تحت أوضاع اقتصادية واجتماعية سيئة. فقد كانت ظروف عملهم شاقة، قاسية وقسرية، ووضعهم المعاشي سيئاً جداً. تأثر قائد الحركة، علي بن محمد، بالتيارات السائدة في عصره وانجذب إلى لوائه العبيد والناس البسطاء، فأعلن الثورة على أصحاب الأموال والسلطة الإقطاعية، مما شكل تهديداً في الصميم لكيان الدولة العباسية.

في عام (٨٧٧م) ظهرت في سواد الكوفة الدعوة القرمطية، حيث الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المزرية والشكوى والتذمر، وحيث الأرض ممهدة لزرع بذور الثورة الجماهيرية الاشتراكية. عرفت الحركة القرمطية كحركة فلسفية سياسية ثورية سرية انخرط في صفوفها الطبقات المضهدة والفلاحون والعمال من أهل السواد والحرفيون والعامة من أهل المدن وأعراب البوادي المتاخمة، وكذلك الفئات الطليعية من رجال الفكر والأدب.

كما تعددت انتفاضات العامة في المدن. كان العامة، الذين يشكلون أكثرية السكان، يشكون من العسف الشديد في توزيع الدخل وسوء الوضع المعاشي وقلة الأجور وارتفاع الأسعار والغلاء واحتكار المواد الغذائية، بالإضافة إلى الفوضى السياسية وفساد الإدارة، مما حملهم على التمرد والإضراب عن العمل محاولين تحسين أحوالهم بالوسائل السلمية أو الثورية.

ب- النزعة الاجتماعية الاشتراكية:

إن عزل التاريخ عن عوامله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها وعن المتغيرات المرتبطة بها يعني النظر إليه من جانب واحد نظرة غير واقعية ولا علمية. أدت العوامل المذكورة مجتمعة إلى ظهور الصعاليك وحملتهم على التمرد والثورة ودفعتهم إلى القيام بانتفاضات عديدة لرفع الظلم عن أنفسهم وتحسين ظروف حياتهم ونيل حقوقهم وتحقيق العدالة والمساواة. ولم تكن ظاهرة الصعلكة سوى نتيجة مباشرة للتمايز الاجتماعي والاقتصادي الذي ساد في تلك الفترات التاريخية.

لقد وجد الصعاليك أنفسهم أمام موقفين لا ثالث لهما: إما أن يرضوا بالفقر والجوع والظلم والتمييز والمذلة ويستسلموا للواقع الأسود والظروف الاجتماعية التي كانت تسحقهم، وإما أن يعلنوها ثورة على أعدائهم الطبقيين، ويجردوا السيف في سبيل الحرية وتوزيع الثروات توزيعاً عادلاً

بين الجميع . ولقد وقع اختيار الصعاليك الشرفاء على الطريق الثاني، وكانت ثورتهم تهدف إلى إقامة مجتمع العدالة والمساواة في الحقوق والواجبات.

الاشتراكية، بمفهومها، منهج لتحقيق العدالة الاجتماعية والارتفاع بكرامة الإنسان إلى المستوى اللائق، والسعي إلى خلق جو من المساواة بين أبناء الأمة الواحدة، ومحاولة القضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، والوصول به إلى مجتمع متحرر، تخضع فيه جميع وسائل الإنتاج لمصلحة الإنسان نفسه وتسخر في سبيل المجموع. والنظام الاشتراكي نظام يحل محل نظام بعد إزالته نتيجة ثورة جذرية، أو انتقال من نظام اجتماعي - اقتصادي لآخر. والمجتمع الجاهلي لم يكن مجتمعاً رأسمالياً أو صناعياً، ولا إقطاعياً، إنما كان مجتمعاً بسيطاً خالياً من المشاكل المعقدة، ولم يكن يملك من مقومات الحياة التي ظهرت فيها النظرية الاشتراكية شيئاً. كان الصراع مع ظروف الحياة، وليس صراعاً بين الطبقات بمفهومه المتبلور عبر الأنظمة الاجتماعية الاقتصادية اللاحقة وصولاً إلى النظام الاشتراكي.

إن الفقر الذي استبد بحياة الصعاليك حمل لهم الجوع - أقسى ما يحمله الإنسان. ألم الفقر وحدّة الجوع - حركا شعور هذه الفئة من الناس وجعلتهم يسلكون دروب القوة والتمرد من أجل الحياة، محاولين أن يهدموا ذاك المجتمع ليبنوا مكانه مجتمعاً آخر. أرادوا أن تستقيم حياتهم جميعاً في اليسر والعسر، في الشدة والرخاء. إن أول انتفاضة وأول تعبير عن حالة اليأس والقهر والاضطهاد والتمييز العنصري والصراع الطبقي - هي ثورة نفر من الشعراء الثائرين من طبقة الصعاليك، الذين رفضوا الذل والإهانة والعبودية. ولم تكن ثورتهم ذات طابع اجتماعي أو تمرد مسلح بل كان الحرف الملتهب والكلمة الصادقة هما الوسيلة الوحيدة لإسماع العالم صرخة الألم وإعلان الرفض المطلق للواقع القبلي الفاسد المعاش.

إن من جميل خصال الشعراء الصعاليك امتناعهم عن الوقوف على باب الحكام والأعيان، فلا مديح ولا توسل ولا تكسب بالشعر ولا ارتزاق. صحيح أنهم تصرفوا تصرفات سلبية بالمقابل، قطعوا طرق القوافل ونهبوا البضائع التجارية واستخدموا الهجاء أسلوباً ثورياً خاصاً، لكنها كانت مقبولة في عصرهم.

أحس مثقفو ذلك العصر بالاستلاب الروحي والإنساني، وكمعادل موضوعي لهذا الاستلاب لجأ بعضهم إلى الشعر ومال الآخرون إلى الثورة. شغلت بال الشعراء الصعاليك - لسان حال الثورة - مجموعة من المشاكل أبرزها مشكلة الفقر والغنى - المسألة التي أحسوها وقاسوا منها جميعاً. فقد لاحظوا أن الثروة لم تكن مقسومة قسمة عادلة في مجتمعهم، وإنما كانت الأموال مكدسة عند نفر من الناس، بينما كان غيرهم فقراء معوزين، فوقف هؤلاء شعرهم على استقصاء أسباب هذه المشاكل والسعي إلى إصلاحها تحقيقاً للعدل والمساواة بين الناس على اختلاف طبقاتهم دون التمييز بينهم.

كان الشعراء الصعاليك يمثلون طبقتهم أصدق تمثيل، فجاءت أشعارهم تعبيراً حياً عن ثورة الغضب والحقد المكبوتة في نفوسهم القلقة المتمردة، وفي طليعتهم عروة بن الورد - أبو الصعاليك والموجه الحقيقي لهم.

انطلقت دعوة عروة في أوساط المجتمع الجاهلي فاستجاب له الكثيرون ممن يشعرون الشعور نفسه ويدركون المساوئ الاجتماعية السائدة في ذلك المجتمع، الذي كان استمراراً لنظام قبلي سابق. لقد بتر الصعاليك علاقتهم القائمة بينهم وبين جماعاتهم القبلية وانسحبوا إلى الطبيعة ليشهروا السلاح في وجه الأثرياء وينتزعوا منهم مقومات حياة إنسانية كريمة. ومن هنا لم تكن مشاركة عروة للفقراء مرحلة من مراحل النمو الاقتصادي ولا نظاماً للانتاج والتوزيع، وإنما هي ادراك عميق للظروف الإنسانية التي كانت تعانيها فئة من الناس، ووسيلة لحض الجهود الفردية للعمل والتخفيف من معاناتها. كانت مشاركة عروة للفقراء تقوم على مفاهيم عصره البسيطة،

وعوامل غير العوامل التي انبثقت منها الاشتراكية الحديثة، وكانت مستحدثة من طبيعة ذلك العصر وظروفه. كان عروة يتألم للمجموعة البشرية التي كانت تضيق بأوضاع اقتصادية غير عادية، ونظم اجتماعية تلوح في جوانبها الفوضى ويسودها الاضطراب. كانت مشاركته تقوم على توزيع الطعام على المحتاجين واشراكهم فيه. وقد تمثلت حياة المشاركة بصورة جلية في حياة الفقراء من الناس لشعورهم بالبؤس ونقمتهم على الأغنياء ورغبتهم في توزيع المال بين الناس بالقوة إذا اقتضى الحال. فهم يحاولون أن يحققوا لأنفسهم مكانة في المجتمع الذي يحتقرهم ويستهين بهم. وقد اتخذ عروة منهجاً خاصاً له بتمرده على الأغنياء وعطفه على المظلومين ومقاسمته لآلامهم وبؤسهم ومعاناتهم، ووسيلة لغاية إنسانية برفع الظلم عن فئة المظلومين وحماية الضعفاء من تسلط الأقوياء.

كان عروة أول عربي يدرك التناقض الطبقي في المجتمع، ويموضع صراع الطبقات ولكن موضعة شاعرية لا فكرية تحليلية. قدم عروة في شعره ما يشبه ما ندعوه اليوم بالموقف الثوري. صحيح أنه يعدّ سطحياً بمنظور القرن العشرين، إلا أنه لا يقل عن كونه ارتعاشات ادراكية تستشعر البنية التركيبية للمجتمع. نجد في هذه الشاعرية موضعة للواقع الاجتماعي، حيث تستوعب قطبي التناقض الاجتماعيين. كما أنه لا يسعنا أن نرى فيها أقل من نزوع نحو أخلاق اشتراكية، أو نحو إنسانية نبيلة، دون أن يغيب عن بالنا أن الشاعر لم يقصد بها أكثر من التعبير عن كرمه وغيريته ودمغ خصمه بالبخل والأنانية.

تفيدنا سيرة الشاعر أنه كان يجمع المرضى والشيوخ والضعاف ويبني لهم الأكواخ ويوزع عليهم غنائمه. وفي هذا كله مناقبية لا تطمح أية حركة إنسانية إلى تحقيق ما هو أبعد منها. وإذ يقول «أقسم جسمي في جسوم كثيرة..»، فإنه يبلغ المثل الأعلى في النزعة الإنسانية والتنازل عن الذات. وبهذا يحاول أن يجذر الصعلكة تجذيراً إنسانياً.

لم يكن مجتمع المساواة الذي حققه صعاليك عروة على الأرض في إطار طائفتهم سوى شكل من أشكال المساواة والروابط الاجتماعية البدائية التي ولى زمنها وتخطاها التطور في الفترة التي ظهر فيها الإسلام.

ظهر الإسلام في فترة تاريخية نضجت فيها العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. لقد وضع الإسلام مسألة انهيار النظام القبلي الانقسامي التعددي ومسألة قيام النظام البديل له في مستوى واحد لعملية تطور مجتمع الجاهلية العربية التاريخي. برز الإسلام كضرورة تاريخية لتأسيس مجتمع ذي نوعية جديدة من حيث علاقاته الإنتاجية وتركيبته الاجتماعية ومؤسساته التي نشأت فيما بعد لتنظيم هذه العلاقات ولتطوير الأسس المادية لها.

إن الإصلاح الاجتماعي، بل الثورة الاجتماعية التي أحدثها النبي العربي محمد (ﷺ) بين أبناء وطنه كانت أهم وأعظم وأعمق ثورة دعا إليها أحد من العرب قبله وبعده.

إن الإسلام ليس فكرة دينية فقط، بل مسألة اقتصادية واجتماعية أيضاً. ومن فضل مؤسس الدين الإسلامي ومظاهر عبقريته أنه أدرك مصدر الحركة الاقتصادية والاجتماعية التي ظهرت في أيامه في مكة، وعرف كيف يستفيد منها ويسخرها لأغراضه السامية دينية كانت أم اجتماعية. إن الإسلام ظهر في مكة لأن الشروط الضرورية لظهوره لم تكن يومئذ متوفرة في مدينة أخرى من مدن العرب.

عاش محمد يتيماً فقيراً يرعى الغنم، ثم أصبح يعمل في التجارة، يسافر كل سنة ويخالط الناس ويطلّع على أحوالهم ويسمع شكواهم ويفكر في أسباب شقائهم والطرق التي يمكن أن تخفف عنهم وطأة الفقر والظلم. فكانت هذه الأسفار مدرسة عملية أعدته لأن يكون ذلك المصلح الاجتماعي الكبير، يدرك الأمراض الاجتماعية ويفكر في إيجاد العلاج الشافي لها.

وقد كان بين أقرباء الصبي اليتيم من كانت تعد ثروته بعشرات الألوف من الدنانير. هذا التباين في الفقر والغنى بين أعضاء العائلة الواحدة نبّه النبي العربي إلى النزاع الاجتماعي الموجود بين طبقات الناس في وسطه والبحث عن منابعه، مما دفعه إلى إعلان الحرب الكلامية على الطبقة الظالمة الفاجرة المحتكرة لموارد الثروة والمستغلة لأتعاب الفقراء وسكان البادية السذج. فعقد نيته على محاربة هذه الأمراض الاجتماعية مدفوعاً بعوالم دينية وأخلاقية أكثر منها اقتصادية ومالية، سلاحه في ذلك كلمة الإخلاص يدعو بها ويحذر ويستعطف ويسترحم ثم يوعد ويهدد حتى أقرب الناس إليه. هذه اللغة أحدثت حركة قوية بين السكان وخاصة طبقة الصعاليك الذين أعجبتهم كلمة الحق والإنصاف، فأخذوا يدخلون في دين النبي الجديد ويؤيدونه. قام الرسول بإصلاحات اجتماعية قائمة على العدل والإخاء والمطالبة بتحرير الأرقاء ومحاربة أسباب الشقاء. قام بهدم العصبية الجاهلية، وتوثيق عرى المحبة والمساواة والإخاء بين المسلمين على أسس جديدة مبنية على العقائد الدينية، وتحسين حال الفقراء. فمن الناحية الاجتماعية، فرض الزكاة وهي ضريبة على أولي الثروة واليسر لمنفعة الفقراء والمساكين، وجعلها ركناً من أركان الدين وناط بالدولة أخذَها من الأغنياء وتوزيعها على مستحقيها من الفقراء والمحتاجين بالعدل والإنصاف، وجعل لهم حقاً في الغنائم التي يستولي عليها المسلمون في قتالهم مع المشركين، وغيرها..

إن الزكاة ضريبة اشتراكية يرجى منها خير عظيم للفقراء، لكنها لم تصل درجة الوسائل التي يتخذها الاشتراكيون اليوم لحل المعضلات الاقتصادية والمشاكل الاجتماعية. فلم يكن القصد من الزكاة نزع الثروة من أصحابها وتوزيعها على المحتاجين بالتساوي، ولا بلوغ المساواة في أسباب المعيشة. لقد كانت غاية الرسول أن يخفف من وطأة الأمراض الاجتماعية على بعض فئات الناس، الذين وقعوا في الفقر والرق لأسباب لم يقووا على

مقاومتها، وليس استئصال أسباب الشر الاجتماعية وقتل جميع جرائيمه كما يحاول أن يفعل اشتراكيو اليوم.

لقد فضل الرسول استعمال الوسائل الأدبية والسياسية. اتبع سياسة «تأليف القلوب»، القائمة على التسامح والتساهل والتوفيق بين مصالح الطبقات المتضادة: الغني والفقير، الثري والصعلوك.

أرسى الإسلام مجموعة من القواعد الاجتماعية التي تضمن حياة الفرد الفاضلة وتقضي على الانحراف والفساد وتشكل حلاً لمشاكل المجتمع، كان من نتيجتها خمود حركة الصعلكة إلى حد بعيد. إلا أن تنكر الأمويين والعباسيين ومن بعدهم لبرنامج الثورة الاجتماعي أدى إلى تفاقم التناقضات الطبقية وتعاظم الصراعات الاجتماعية والحركات ذوات الطابع الاجتماعي - الاشتراكي.

لقد أثارت سياسة الأمويين الإدارية والمالية، بدءاً من عهد عثمان، تذمر الناس ونقمتهم. ولاقت هذه النقمة تجاوباً لدى القبائل وعامة الناس، وأخذ الاستياء ينمو ويتسع ويمتد في صفوف البسطاء والكادحين الذين ساءت أوضاعهم وازداد الفقراء منهم فقراً، في حين كان الأغنياء يزدادون غنى، مما أدى إلى تفاقم الأزمة الاجتماعية وانفجارها. فهاهو أبو ذر الغفاري، أحد الصعاليك الذين انتفضوا ضد أصحاب الأموال قبل ظهور الإسلام في سبيل إقامة مجتمع الحرية والعدالة الاجتماعية، يقف مخلصاً لمبادئ الإسلام، يشجب علناً تصرفات عمال الخليفة وقادة جيشه لابتزازهم أموال المسلمين واكتناز الذهب والفضة، مناصراً الفقراء والمستضعفين. ولا ننسى مقولته الخالدة «عجبت لمن لا يجد قوت يومه كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه!». أحبه الفقراء وولعوا به وشكاه الأغنياء. فكان مصيره التعذيب والنفي. يشير التحليل أن الغفاري إنما اكتسب ميوله الاشتراكية من عهده الصعلوكي، وعنده تتمفصل الصعلكة الجاهلية مع التيار اليساري في التاريخ الإسلامي ذي المنازع الاشتراكية خلال العهود الإسلامية اللاحقة.

كما كان هدف الخوارج، في حركتهم ضد الأمويين، العودة إلى مبادئ المساواة والعدالة والتضامن التي كانت تسود في الجماعات البدائية. هذه المبادئ الاجتماعية، المعبّرة عن أماني الجماهير العامة وطموحاتها للتخلص من الظلم الاجتماعي والاضطهاد والاستغلال، كانت تستهوي المظلومين من أهل الأرياف والمدن، ورأوا في تحقيقها تحقيقاً لمجتمع يضمن لهم حقوقهم ويمنحهم حياة كريمة ومنزلة اجتماعية لائقة.

وحرر المختار الثقفي عبيد أشراف الكوفة وأشرك الموالي مع العرب في العطاء ووعد أنصاره بالتحرر والعدل والمساواة في الحقوق والواجبات. وهذا ما طبع ثورته بالطابع الاجتماعي. لكن النتائج المتوخاة من انتفاضته الاجتماعية - السياسية لم تتحقق في تلك المدة القصيرة التي استولى فيها على السلطة.

وفي العهد العباسي احتدمت الأزمات الاجتماعية والسياسية وتعرضت الدولة إلى هزات عنيفة كادت تودي بها. فقد دعت ثورة الشعب (الانتفاضة البابكية) إلى نزع الأراضي من الإقطاعيين وتوزيعها على مجموعات فلاحية مشاعاً، وإلى المساواة العامة. صحيح أن الحركة البابكية فشلت كحركة اشتراكية، إلا أنها ألقت بذوراً طيبة في أرض خصبة أنبتت نباتاً حسناً في وقتها.

وحدد قائد الزنج برنامج ثورته أمام العبيد في أن «يرأسهم ويقودهم ويحررهم وينتشلهم من الشقاء ويملكهم الأموال ويبلغ بهم أعلى الأمور».

هذه الحركة كانت دينية في ظاهرها، سياسية اجتماعية طبقية في جوهرها. إلا أنها، بالإضافة إلى انتفاضات العامة في المدن، اتسمت بالعفوية إلى حد ما ونقص في التنظيم والتجربة وبالمحلية وعدم شمولها لعوام المدن الأخرى وعدم التحالف بين الفلاحين والعبيد على برنامج محدد. لكنها أفادت الحركة القرمطية فائدة كبيرة. فقد عمدت الحركة القرمطية إلى ربط كفاح كادحي المدن بكفاح كادحي الريف، وضم صفوف

العمال والحرفيين في نقابات مهنية، وتنظيم الإضرابات العمالية من أجل مطالب معينة يساعد تحقيقها على تحسين ظروف العمل ومعيشة الجماهير.

لقد نجحت حركة القرامطة في إقامة أول تجربة اشتراكية رائدة على الأرض العربية في تاريخ العصر الوسيط رغم كونها محاطة بالقوى المعادية لها طبقياً وايديولوجياً وسياسياً، وأفسحت المجال، ولأول مرة في التاريخ العربي - الإسلامي، أمام العمال والفلاحين والحرفيين وأصحاب البيوعات الصغيرة لبناء هيئات السلطة الشعبية الجديدة، والمساهمة في تنفيذ التحولات الثورية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للوصول بالبلاد إلى درجة الاكتفاء الذاتي، وإحداث تغيير جذري في ميدان التربية وتشكيل جيش شعبي للدفاع عن مكاسب الثورة ومواصلة النشاط العسكري الثوري لتحقيق مبادئها وأهدافها وبناء أول مجتمع جمهوري اشتراكي مشاعي في دنيا العرب والإسلام والعالم بأكمله، مجتمع بلا طبقات، مجتمع العدالة والمساواة التامة بين الناس، مجتمع قام على أكتاف جماهير الفلاحين والعمال والعبيد والأحرار والجنود والمثقفين الثوريين. كان من أهم أهدافها:

آ- القضاء على الدولة العباسية ونظامها الاجتماعي - الاقتصادي الإقطاعي وتأسيس دولة جديدة مبنية على قواعد المساواة والعدل والشورى.

ب- القضاء على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج الأساسية وجعلها ملكاً للمجتمع أو للدولة الممثلة له، وإلغاء النظام الطبقي واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان وإحلال علاقات التعاون والمحبة بين الجميع.

إن جذور هذه الحركة تمتد إلى العهد الذي سبق انبثاق فجر الدعوة المحمدية الإسلامية، التي قامت أصلاً على سواعد الثوار والمستضعفين والعبيد المضطهدين، وبذورها مستمدة من التطورات التاريخية التي بدأت في ثورة الصعاليك.

يُعد الصعاليك الطلقة الأولى في الثورة العربية الاشتراكية على الأرض العربية، ويعتبرون المصادر الأولى التي استمد ثوار العرب

الاشتراكيين منها منهجهم في أول حركة ثورية اجتماعية في العالم العربي الإسلامي - الحركة القرمطية.

صحيح أن إدراك التعارض بين الفقراء والأغنياء لا يخرج المرء من دائرة العلاقات الرأسمالية إلا إذا قفز إلى برهة نبذ الملكية الخاصة، غير أن الصحيح كذلك أن الاشتراكية العربية، التي بلغت ذروتها في الحركة القرمطية، ما كان لها أن تبدأ إلا على النحو الذي بدأه عروة الصعاليك، والذي دفعه إلى الأمام بعد عروة بقليل، رجل آخر، كان يمارس الصعلكة قبل أن يعتنق الإسلام، هو أبو ذر الغفاري.

وبناء عليه تغدو الصعلكة أساً لكافة حركات التحرر في التاريخ الإسلامي الوسيط، فضلاً عن كونها ارهاصاً بالإسلام نفسه. وما الأعمال الاشتراكية اليوم إلا عملاً منظماً من أعمال الصعلكة، تجمع المال الكثير من الأغنياء ثم تصرفه فيما ينفع الجميع من بناء مستشفيات وملاجىء ومدارس وغيرها.

وأخيراً، فإن الصعلكة نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف والغني للفقير، وفكرة اشتراكية تشرك الفقراء في أموال الأغنياء وتجعل لهم نصيباً، بل حقاً يغتصبونه إن لم يؤد لهم، تهدف إلى إقامة العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادي بين طبقتي المجتمع المتباعدتين: الأغنياء والفقراء.

المصادر والمراجع:

١- أنساب الأشراف/ البلاذري. - بغداد؛ ١٩٣٦. - ج ٥ (٤٣٦+ ١٢٠ص).

٢- تاريخ الأمم والملوك/ الطبري. - بيروت؛ [١٩٧٠]. - ١١ ج.

٣- دراسات في العصور العباسية المتأخرة/ عبد العزيز الدوري. - بغداد؛ ١٩٤٥. - ٣٠٧ص.

٤- ديوان عروة بن الورد: أمير الصعاليك/ أسماء أبو بكر محمد. - بيروت؛ ١٩٩٢. - ١٠٣ص.

٥- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي/ يوسف خليف. - القاهرة؛ ١٩٥٩. - ٣٤٨ص.

٦- الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي/ حسين عطوان. - بيروت؛ ١٩٨٧. - ٢٦٦ص.

٧- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي/ حسين عطوان. - القاهرة؛ ١٩٧٠. - ٢٠٧ص.

٨- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول/ حسين عطوان. - بيروت؛ ١٩٨٨. - ١٧٦ص.

٩- الصعاليك في العصر الجاهلي: أخبارهم وأشعارهم/ محمد رضا مروة. - بيروت؛ ١٩٩٠. - ١٧٦ص.

١٠- الصعاليك في العصر الأموي: أخبارهم وأشعارهم/ محمد رضا مروة. - بيروت؛ ١٩٩٠. - ١٦٠ص.

١١- الصعاليك قبل الإسلام: بين الفكر والموقف/ اعداد أمية موسى. - جامعة تشرين؛ ١٩٩١. - ٢٣٠ورقة.

١٢- الصعلكة والفتوة في الإسلام/ أحمد أمين بك. - القاهرة؛ ١٩٥٢. - ١٢٨ص.

١٣- الفروسية في الشعر الجاهلي/ نوري حمدي القيسي. - بغداد؛ ١٩٦٤. - ٣٥٩ص.

١٤- القرامطة والحركة القرمطية في التاريخ/ اسماعيل مير علي. - بيروت؛ ١٩٨٣. - ٢٥٤ص.

١٥- الكامل في التاريخ/ ابن الأثير. - بيروت؛ ١٩٩٥. - ١٠ مج.

١٦- مقالات في الشعر الجاهلي/ يوسف اليوسف. - دمشق؛ ١٩٧٥. - ٣٦١ص.

١٧- من تاريخ الحركات الفكرية في الإسلام/ بندلي جوزي. - دمشق؛ ١٩٨٢. - ٣٣٨ص.

وظيفة الناقد الأدبي

يوسف سامي اليوسف

لابأس في أن يذهب المرء إلى أن حركة النقد الأدبي ينبغي ألا تكتفي بدراسة النصوص الأدبية دراسة تطبيقية، أو حتى بانجاز نظرية الأدب على نحو شمولي ومعمق، بل يتوجب عليها -فضلاً عن ذلك كله- أن تمد بنشاطها بحيث يتمكن النقد الأدبي من انتاج نظرية في النقد الأدبي نفسه، أقصد أن على النقد أن يدرس فحواه، أو فاعليته ومضمونه،

(*) يوسف سامي اليوسف: باحث من فلسطين، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية النقد الأدبي. من مؤلفاته: «مقالات في الشعر الجاهلي»، «الشعر العربي المعاصر».

ابتغاء إغناء نفسه بتحديداته الخاصة. فلاريب في أن النقد الأدبي هو بحد ذاته ظاهرة من ظواهر الثقافة في أي مجتمع حديث، وربما أنه ظاهرة معطاة للذهن، وكأية ظاهرة أخرى، سواء أكانت ثقافية أم غير ثقافية، فإنه يستحق الدراسة، لامن حيث هو تاريخ، أو تسلسل في الزمان، بل من حيث هو ماهية ذات محتوى نوعي خاص. والنتيجة الطبيعية لهذا الجهد الدراسي المقترح هي نظرية النقد الأدبي التي لاأظن أن أحداً أجدر من نقاد الأدب الأكفاء بتحقيقها ودفعها إلى حيز الانجاز.

ومما يثير الاستهجان حقاً أن حركة النقد الأدبي عندنا لم تقدم أي تعريف للماهية النقدية نفسها، كما أنها لم تأت بأي شرح ذي بال أو قيمة لفاعليات الناقد الأدبي، أو لوظائفه المتعددة، التي يؤديها حين يتعامل مع المكتوب، أو حين يبحث في الظاهرة الأدبية بوجه عام. ماذا يتوجب عليه أن يصنع؟ هل يكتفي بشرح النص، أم ينبش كنهه وفحاويه، أم يكتفي باكتشاف فكرته المركزية؟ هل يتوقف عند هذا الحد، أو يتوجب عليه أن يقارنه بسواه من النصوص من أجل التوصل الى حكم القيمة الناضج؟

وإزاء مثل هذا الاقتراح قد لانعدم من يرد قائلاً بأن نظرية في النقد الأدبي نفسه، هي شأن سابق لأوانه، مادام النقد الأدبي في العالم العربي لم ينضج بعد. وعندي أن مثل هذا الرد يتجاهل ما فحواه أن ما قد أنجز بالفعل في هذا المضمار لاتجوز الاستهانة به على أي نحو من الأنحاء. والأهم من ذلك أن العمل على تطوير نظرية في النقد الأدبي من شأنه أن يسهم اسهاماً كبيراً في تطوير الفاعلية النقدية نفسها. فمما هو في البداهة حقاً أن إنجاز منهج نقدي (يمتاز بالمرونة والقدرة على الشمول) هو بحد ذاته ثورة في مضمار النقد الأدبي نفسه. ويصح القول إياه فيما يتعلق بترسيخ مجموعة من المعايير النقدية الشديدة القدرة على الاسهام في استصدار حكم القيمة. فنظرية النقد لافكاك لها عن نظرية الأدب، ولاعن الدراسات التطبيقية النقدية. والأهم من ذلك كله أن الحركة النقدية لاتبلغ ذروتها السامقة إلا إذا

استطاعت أن تطور وترسخ نظرية النقد الأدبي التي من شأنها أن تشرح ماهيته ووظيفته ومعاييره التي بواسطتها يتمكن من أن يفرز اللباب عن القشور.

* * *

مما هو واضح، إذن، أن واحدة من أهم المهمات الملقاة على كاهل النقد الأدبي هي أن يتعرف النقد نفسه على عمله الخاص الذي يتوجب عليه أن ينهض به لكي ينقل رسالته كاملة غير منقوصة. فما هي وظيفة الناقد الأدبي، وما هو فعله، أو ما هو الإيقاع المحوري بين ايقاعاته الكثيرة؟

جزماً، لايسعك أن تحصر وظيفة الناقد الأدبي في فاعلية واحدة دون سواها من الفاعليات فهو قارىء وشارح، وباحث عن أصول النصوص وتأثرها بما قبلها، وتأثرها بما بعدها، وهو منقب في المكتوب عن خفايا النفس التي كتبته، وكذلك عن الأوضاع الاجتماعية والأحوال الاقتصادية والسياسية للعصور التي أنتجته وأبرزته إلى حيز الوجود.

بيد أن الدوران حول القيمة هو الجهد الأكبر والهم الأعظم لكل ناقد أدبي أصيل، وما ذاك إلا لأن هذا الكاتب النقدي ينبغي أن يكون رجل نزاهة وعدالة، مبدؤه في الحياة ألا يسمح للنفيل باحتلال مكانه الأصيل. وبالإجابة عن سؤال القيمة يغدو الناقد رجل أخلاق أولاً، ثم إنه يتجانس مع مفردات الكون، إذ ما من شيء في هذا الكون إلا وهو يدور حول القيمة، فالأرض التي تدور حول الشمس، إنما تفعل ذلك طلباً للنور الذي لولاه لتعذر قيام الحياة على هذا الكوكب. فبكل توكيد، إن الإيمان بالقيمة وبذل الجهد في سبيل حيازتها والاستئناس بها، هما علامتان من علائم الحيوية ودليلان على الصحة وأمارتان تشيران إلى امتلاء الشرايين بالدم الأحمر القاني. ولاريب في أن القيمة صلة أو علاقة، ولكنها لاتملك أن تكون كذلك لولم تكن صبوة، أو شهوة، أو هوى، بالدرجة الأولى. وبداهة، ما من هوى أو اشتهاء على الأصالة إلا حيثما كانت الحياة في الريعان.

وبالتأكيد إن القيمة هي الفرق أو التمايز والتفاضل، وإذ يبحث المرء، أكان ناقداً أدبياً أم لم يكن، عن فروق وتمايزات فإنما هو يبحث عن قيم حصراً. فمثلاً، ماكان للمتنبي أن يبذ معاصره أبا فراس الحمداني، أو أي شاعر آخر من معاصريه، إلا لأن بينهما فرقاً شاسع البون لايملك الآخر أن يعبره، لأنه لم يؤت من الذكاء والحساسية مثلما أوتي الأول.

ويبدو أن الإنسان، إذ يبحث عن فرقه إنما يبحث عن هويته الخاصة. ولعل الذهن قادر على أن يحدس بما فحواه أن الإنسان إذ يبحث عن تمايزه وافتراقه عن الآخرين، إنما يفعل ذلك بغية الانتصار على الفوضى، أو على الخاووس البدئي، الذي كان يدمج الكائنات كلها في وحدة تجهل كل فروق وكل تمايز. وربما صحّ القول بأن هذا الخاووس البدئي هو صورة الموت في الراقة السفلى للنفس البشرية. ولئن لم يكن هذا الرأي مقبولاً، فلابد من الالتجاء إلى نظرية آدلر القائلة بأن الانسان ينشط ويجتهد بغية «توكيد الذات»، وبذلك يغدو هذا التوكيد تلك القيمة الغائية التي تخدمها جميع القيم الأخرى. ومع ذلك، فإن التعرف على الفرق الذي يميز بين الكائنات كلها، أو حتى بين الأشياء المتشابهة، هو فعل يبذله الإنسان بغية إرواء غريزة الفضول التي اراها منبعاً للكثير من الانجازات التي أنجزها الإنسان طوال تاريخه.

* * *

لئن كانت وظيفة الكاتب الأدبي هي نقل ارتسام الحياة على شاشة الروح، فإن وظيفة الناقد الأدبي هي التعرف على مدى أصالة هذا النقل وصحته وجودته، إذ لاريب في أن الأصالة هي القيمة حصراً، والقيمة هي الأصالة بأم عينها. وبالبداهة، فإن مثل هذه الفاعلية الكبرى لايؤديها إلا النضج. ولاريب في أن النضج ثلاث لحظات على الأقل: أولها العمق، وهو غريزة تولد مع الإنسان أو يحرم منها إلى الأبد. وثانيتها الذائقة، أو النفس المطهمة. والذائقة هي القدرة على (أو الرغبة في) إنعاش الفؤاد البشري بمحتوياته نفسها، أو لعلها أن تكون تغذية الروح بالألطاف الحسنى،

إذ ربما كان في ميسور الذوق أن يشطر الوعي إلى شطرين متباينين: وعي الثمالة ووعي الدلالة. والأول أنبل وألطف، وما ذاك إلا لأنه وعي النشوة النابض في روح الأسطورة، الذي هو روح الطفولة، أو ينبوع كل ما هو جميل في هذا الوجود. وهذا نوع من اللطف أو الوجد يملك أن يشاطر الزرقة بعض أمجادها.

أما اللحظة الثالثة في ماهية النضج فهي الإطلاع الموسوعي الشامل على آداب البشرية برمتها، ولا سيما على منجزاتها العظمى، منذ أقدم الأطوار التاريخية، وحتى يوم الناس هذا. وأكاد أجزم في أن الناقد الأدبي المثالي (إن كان في الممكن لمثل هذا االناقد أن يكون) هو ذاك الذي يملك أن يكتب تاريخاً موحداً لجميع آداب الجنس البشري منذ أن بدأت الكتابة في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد، وحتى أواخر الألف الثاني بعد الميلاد، أي طوال مدة لاتقل عن خمسة آلاف سنة.

في الحق أن حكم القيمة هو نتاج لجهد مقارن ذي طابع معياري يسعى وراء الفرق واللافرق في آن واحد. (ربما كان النقاد العرب التراثيون هم أول ممن تنبه إلى المقارنة في استصدار حكم القيمة). وبداهة، لايملك أن يقارن على نحو أصلي، أو بكثير من النضج، إلا من كان واسع الخبرة بالمنجزات الأدبية الجلى التي انجزتها البشرية طوال مسيرتها التاريخية كلها. وأقل ما ينبغي أن يقال في هذا الصدد هو أن الحكم على رواية من الروايات يحتاج إلى دراسة واسعة بالفن الروائي ومنجزاته الكبرى في الآداب العالمية. فمثلاً، إن من يعرف دستويفسكي وتولستوي وبلزاك لن يضع تشارلز دكنز وارنولد بنت في المرتبة الأولى من مراتب روائيي العالم. ويصدق المذهب نفسه حين تكون بإزاء إحدى المسرحيات، أو إحدى القصائد أو القصص. فابسن، مثلاً، لايرقى الى طبقة شكسبير أوراسين أو سوفكليس.

ومن المؤكد أن الموسوعية أشمل من ذلك بكثير، أي هي أوسع من أن تكون مجرد دراية أو خبرة بالآداب وحدها. ولهذا فقد كان من واجبات

الناقد الأدبي أن يدرس الفلسفة والتاريخ وعلم النفس وعلم الإجتماع وعلوم اللغة، وسوى ذلك مما هو وثيق الصلة بفاعلياته الثقافية، ولاسيما الأديان والأساطير والتراث الشعبي. بيد أن هذه الإيقاعات الثقافية كلها لا تغني البتة عن الإحاطة الموسوعية بالمنجزات الأدبية العالمية والقومية في آن واحد.

وبايجاز، إن السمات الذاتية التي ينبغي أن تتوفر للناقد الأدبي لاتقل عن ثلاث هي: الذكاء والذائقة والموسوعية، وذلك طبعاً، بعد افتراض صحة النفس واستواء العقل. ولايجوز لك أن تخلط بين هذه اللحظات الثلاث، حتى وإن كانت كلٌ واحدة منها تفضي إلى الأخرى. ويتوجب عليك أن تميز بدقة بين الذكاء والذائقة، على وجه الخصوص، إذ ليس كل ذكي ذواقة، وإن كان كل ذواقة ذكي. والحقيقة أن الأذكياء كثر، أما الذواقون فهم أندر من الورود في الصحراء.

وبكل توكيد، فإن الفطنة هي أهم أدلة الذكاء وأبرز فاعلياته. والفطنة هي القدرة على اكتشاف روابط الأشياء، أو التعرف على درجة القرابة بين المتباينات. ولاريب في أن الناقد الأدبي شديد الحاجة إلى مثل الفاعلية الكاشفة، إذ بهذا الجهود وحده يصير المرء ناقداً أدبياً عن جدارة واستحقاق.

* * *

وأياً ما كان الشأن، فإن القيمة هي الغاية الأخيرة لوجود النص الأدبي، كما أن البحث عنها هو الغاية العليا للناقد الأدبي وبغيته النهائية الكبرى. وما ذاك إلا لأن القيمة هي الحارس الأمين لماهية الإنسان، من جهة، والصانع الوحيد لسر المزية في النص الأدبي، من جهة ثانية. فهي حقاً تلك القوة التي تلحم المحايث بالمتعالي، كما تدغم الزمان بالأزل، أي تأخذ الإنسان نحو ما يتجاوزه ويسمو فوق تجربته اليومية، ويجعل له ماهية أرقى من ماهية الجمادات والحيوانات. فلن يجانب المرء الصواب إذا ما ذهب إلى أن الإنسان لم يعبد سوى القيم في أي يوم من أيام وجوده.

وما دام الأمر كذلك، فقد بات لزاماً على الكائن الروحاني أن يطرد القيم المادية من مملكة القيم بغية أن يقتصر هذا المصطلح على القيم الروحية وحدها. فالقيمة المادية هي الثمن أو السعر، وليست القيمة بأي حال من الأحوال. هذا مع العلم بأن القيمة، في اللغة، هي ما يتقوم به الشيء، أي ما يصنع للشيء قواماً أو بنية، ومع توكيد أن القيم المادية من شأنها أن تصنع للإنسان قواماً أو بنية هي الأخرى. وعلى الرغم من ذلك، فإن القيم المادية ينبغي فرزها عن القيم الروحية، لأنها لاتلحم المحايث بالمتعالي، ولا الآني بالديمومي، بل هي تبقي الإنسان معتقلاً في المحايثة دون أي أمل في الخروج منها إلا بواسطة القيم الروحية. وبإيجاز، إن وظيفة كل من الفصيلتين مختلفة عن وظيفة الفصيلة الأخرى. فبالقيم المادية لانكون سوى حيوانات، ولكننا بالقيم الروحية وحدها نصبح كائنات بشرية ذات ماهية متعالية.

ولئن كانت القيمة المادية موضوعاً لعلم خاص بها هو علم الاقتصاد، فإن القيمة الروحية موضوع لجملة من العلوم، أو من طرائق التماسّ مع الحقيقة. فهي تدخل في حيز علم الجمال وعلم الأخلاق والنقد الأدبي والنزوع الديني والممارسة الفنية. وبينما ترضخ القيمة المادية للقياس والاحصاء والنظرة الكمية، فإن القيم الروحية كيفيات خالصة تتأبى على كل قياس وكل احصاء. ولهذا، فإنها لاتدرك إلا حدسياً، شأنها في ذلك شأن جميع الكيفيات في هذا العالم، الأمر الذي من شأنه أن يحرم النقد الأدبي وعلم الجمال وعلم الأخلاق من أن تكون علوماً بالمعنى الدقيق للكلمة. إنها ميادين للحدس والزكانة والبداهة والإجتهاد، أوقل للذائقة والمزاج، أكثر مما هي برسم المنطق والبرهان والمعرفة العلمية الإجماعية.

ففي الحق أن العمق الخاص بالناقد الأدبي سوف ينفعل بالعمق الخاص للنص الناضج، ولكنه سوف ينفر من تسطح النص الفج، إذ أن الفجاجة لامحل لها البتة في الأعماق السحيقة لروح مؤصلة مركوزة في الديمومة نفسها. والعمق هو القدرة أو الاستطاعة الاستثنائية على الغوص في قاع

الأشياء واستبارها ابتغاء البلوغ إلى ماهياتها الأصيلة المتوازية . وأخص ما أقصد في هذا المضمار هو شدة القدرة على الملاحظة ، أي التفطن لكل ما هو خفي واستبصاره من الداخل وعلى نحو موهوب . وهذا هو استنفار المضمرات الذي يعني أن تأمر الصامت بالنطق فينطق وتلكم سلطة لايؤتاها إلا أهل الكشوف ، الذين يسمعون أصوات النائيات ، ويتهجسون لغياب الغاليات .

ولا بأس في مثال على استنفار المضمرات الذي هو التفطن لخفايا النص الأدبي ومكنوناته واسراره . وليكن هذا المثال مأخوذاً من معلقة طرفة بن العبد . فمن المعروف أن هذه المعلقة إنما تبدأ بالوقوف على الاطلال ، شأنها في ذلك شأن الكثير من القصائد الجاهلية . ولقد بات مألوفاً أن يقال اليوم بأن الوقوف على الأطلال هو التعبير عن مكابدة الإنسان لوجدان التصرم والزوال . ولكن القصيدة سرعان ما تنتقل إلى الحركة والحياة والماء والحب ، وذلك ابتداء من البيت الرابع حصراً وهذا يعني أنها انتقلت من وصف العدم إلى وصف الوجود ، ومن تصوير الزوال إلى تصوير الديمومة ، أو قل من الموت إلى الحياة . وهي أذ تذكر الشمس مرتين ، وذلك في البيتين التاسع والعاشر ، فإنها تشير إشارة مكتومة ، لا إلى مصدر كل حياة وحسب ، بل كذلك إلى الكائن الذي لايرضخ للتعديم . وهذا يعني أن ثمة برهتين تتجادلان في بنية هذه االمعلقة ، وهما برهة الوجود وبرهة العدم ، أو برهة البقاء وبرهة الزوال .

وابتداء من البيت الحادي عشر يأخذ الشاعر بوصف ناقته ، ويستمر هذا الوصف حتى البيت التاسع والثلاثين ، وفقاً لشرح الخطيب التبريزي . وأهم ما في الأمر أن طرفة إنما يبني صورة ناقتة تماماً كما بنى الفرعون هرمه أو ضريحه الخالد . لقد أشاد الهرم متيناً بإطلاق لكي يتمكن من مواجهة قوى التدمير وسرعة التصرم والزوال ، أي ليكون برسم الديمومة . وكذلك جاءت ناقة طرفة حائزة على جميع سمات القوة ، حتى لكأنها تعيش خارج

الزمان الذي لاصفة له سوى الانقضاء. فقد رسم رجليها كأنهما بابان لقصر منيف شاهق (البيت الثامن عشر)، ثم شبه الناقة نفسها بقنطرة الرومي المشيدة بالقرميد (في البيت الثاني والعشرين)، وكذلك شبه جمجمتها بالسندان في البيت التاسع والعشرين.

واضح تماماً أن هذا الصنف من أصناف التوصيف ليس مجانياً ولاهو بالزائد عن الحاجة ولكنه مقصود لغرض مضمر في طوية النفس. وخلاصة هذا الفرض أن يقدم الشاعر، على نحو لاشعوري، بنية خيالية، أو نصف خيالية، لايملك الزمن أية قدرة على أن يهدمها، كما هدم أطلال خولة في مطلع القصيدة. ويبدو أن وصف الناقة بأنها صرح ممرد، أو قصر منيف، وكذلك بأنها قنطرة مبنية بالقرميد، وليس بالطين، هو شأن تقصّده الباطن المتواري بغية انتاج كيان متين يصلح أن يكون بديلاً عن الطلل الهش الذي قبل الانهيار.

بيد أن رعشة الموت أعمق وأكثر استتباباً في الراقة الدنيا من راقات النفس. إنها أعمق من هذا النزوع الوهمي الذي يرسم ناقة اسطورية بغية الاحتماء وراءها من هجمات قوة الزوال. ولهذا، فإن أجود برهة في معلقة طرفة هي تلك التي تدور حول الموت والتلاشي، والتي تبدأ بالبيت التاسع والخمسين.

ألا أيُّهذا اللائمـــي أحضـر الوغـى
وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟

وهذه برهة نادرة الجودة في الشعر كله، وهي تمتد حتى نهاية البيت السابع والستين. وما كان لها أن تحوز على المزية إلا لأنها تنبجس من أعمق راقة في النفس البشرية، تلك الراقة البدئية التي يلتقي عندها جميع الناس على الإطلاق.

وبإيجاز، إن التفطن لمخبؤات النص ومدخراته هو وحده القادر على أن يرى وصف طرفة بن العبد لناقته الخرافية من حيث هي جزء ماهوي في

بنية معلقته التي تدور حول مثنوية الحياة والموت، أو الديمومة والزوال. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا التفطن هو بحد ذاته قيمة، وذلك لأنه يزيدنا معرفة بالنص وينقلنا من السطح الفقير إلى العمق الثري. ولقد قال عبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» إن النفوس تستمتع إذا ما أخرجتها من مجهول إلى معلوم، أي إذا ما أنرت لها الظلمات ووضحت الغامضات. وفي الحق أن كل استكناه لأي شيء من الأشياء هو صنف من أصناف التنوير الذي هو قيمة نفسية في نظر العقل. يقيناً إنه بحد ذاته قيمة لأنه تنوير، ولكنه في الوقت نفسه ذو صلة بالقيمة لأن يكشفها ويثريها في آن واحد.

* * *

بقي هنالك موضوع وثيق الصلة بالوظيفة المنوطة بالناقد الأدبي، بل حتى بماهية النقد الأدبي نفسه. إنه موضوع المعيار الذي يؤسس حكم القيمة ويشرطها. فلاريب في أن المعيار برهة أصلية في ماهية الإنسان، أقصد أنه موجود سلفاً في دخيلة النفس، وهذا يعني أننا نكتشفه ولا نبتكره، ولكن اكتشافه ضرب من ضروب الابتكار حقاً، وذلك نظراً لحاجتنا الى ذكاء وإرهاف في الشعور بغية تحديده على نحو جلي. أجل، إن المعيار مغروس في النفس أصلاً، في تربتها الخصبية، وذلك بحكم أن المعيار هو القيمة، والقيمة هي بنية النفس وجوهر صميمها.

إنك سوف لن ترتجل المعيار ارتجالاً ثم تبحث عنه في النص المقروء، فإن وجدت النص يطبق المعيار حكمت عليه بأنه نص ناجح، وإلا قلت بأنه شيء بغير قيمة. ولعل ما يتوجب على المرء أن يفعله هو العكس تماماً، أي أن يشتق المعيار من النصوص الأدبية نفسها، ثم يستخدمه استخداماً تطبيقياً، وعلى نحو مقارن بالدرجة الأولى. يقينا، إن القيمة لاتتوضح إلا بالصدم، أعني بالمقارنة. فإذا ما قرأت شعر امرىء القيس وجدته يتميز بجملة من المزايا، أولاها القدرة النادرة على صياغة التشبيهات الفنية القوية، وثانيتها القدرة على وصف الحركة، ولاسيما حركة الحصان، وثالثتها التوله بكل ما

هو حي، ورابعتها الانهماك بالهم وبؤس الوجود. بيد أنك إذا ما انتقلت إلى شعر طرفة، أو سواه من الجاهليين، فإنك ستجده أقل انطواء على هذه المزايا أو المعايير التي يتمتع بها شعر امرىء القيس، ولو أن معلقة طرفة خاصة لاتقل جودة عن أية قصيدة من قصائد الملك الضليل. ولهذا السبب فإنك سوف تفضل شعر امرىء القيس على شعر طرفة، إذ ستكون، بعد القراءة المستأنية، قد اقتنعت بأن شعر الأول يتميز بثقل نوعي، أو بخصائص فنية ونفسية، لايتمتع بها شعر الثاني، أو أي شاعر آخر من شعراء الطور الجاهلي.

ويصدق هذا المذهب نفسه حين تقارن بين روايات د. هـ. لورنس وروايات فرجينيا ولف. فروايات لورنس مفعمة بالحرارة وبالشعور بتدفق الحياة في جميع الكائنات. هذا فضلاً عن أن الشخصيات التي يرسمها الرجل مترعة بالحيوية، تسيل في شرايينها دماء حقيقية، وتخفق أفئدتها حنيناً إلى ملامسة الأشياء. إن لورنس كاتب بالغريزة، يقوده حدس باطني أو صوفي باتجاه النماذج الكفيلة بالتعبير عن الحياة بما هي وجدان ينبجس من اللحم والدم. ولدى التفطن سوف لن تفوتك الفرصة لترى لورنس وهو يبتكر الذبذبات الداخلية الراخمة في الأشياء والأماكن التي يصفها في رواياته، وذلك بفضل شدة اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة التي من شأنها أن تؤنس الجمادات أو الموضوعات الخارجية.

أما فرجينيا ولف فتتحكم برواياتها نزعة سكونية تحرمها من التلقائية والإنسياب الحر. وفوق ذلك، فإن رواياتها تكاد أن تكون بغير شخصيات ولا حبكة، إذ يندر أن تجد في أعمالها شخصية مستقلة ذات وجود طبيعي، بل كل ما في الأمر أن ثمة تجريدات يحمل كل منها اسماً من أسماء العلم يقيناً، إن روايات فرجينيا ولف ولا استثني إلا رواية «إلى المنارة» لاتخلو من عنصر السأم، تماماً على عكس روايات لورنس المشحونة بالجذب والتشويق.

بمثل هذا التوجه يصير المعيار توصيفاً للمعطى، وليس تعقيداً له، أو حتى لمالم يعرف الانجاز بعد. وما دام الأمر كذلك، فإن في ميسورك أن تقول، بعدما تقرأ الكثير من شعر المدرسة الصورية (الاماجية)، بأن تلك المدرسة إنما تبني نهجها على استخدام الجزئيات المستدقة على نحو من شأنه أن يخلق مجالاً بصرياً شديد الارهاف وشديد العمق، حتى لكأن الشاعر الصوري يتمكن من أن يرى مالا يُرى بالعين المجردة، أو حتى لكأن المدرسة الصورية قد وضعت نفسها في خدمة الشعور المرهف وحده. وبذلك تكون قد توصلت أنت إلى المعيار، أو إلى القيمة، على نحو توليدي أو استنتاجي.

وعلى المبدأ نفسه تملك أن تقرأ شعر ت. س. اليوت، وأن تستقرىء ما فحواه أن هذا الشعر الذي يبحث عن فداء يفتدي عالم الخراب، عالم الرهل والقحل، هو أميل إلى التجريد الذهني منه إلى الشعور الوجداني والخيال المنعش للروح، أي أنه يفتقر إلى وعي الشمالة (الشيء الذي لا يفتقر إليه شعر رامبو أوسان جون بيرس، مثلاً)، وماذاك إلا لأنه مهموم باكتشاف الصور الشكلية القادرة على التعبير عن أفكار جاهزة سلفاً في ذهن الشاعر. لقد عمد اليوت إلى استعمال الأسطورة في بعض شعره، ولكنه لم يفطن إلى أن روح الأسطورة هو روح الشعراء، وليس الأسطورة نفسها.

بمثل هذا التوجه يغدو «ما في الأذهان مطابقاً لما في الأعيان»، أي يصير حكم القيمة مجرد توصيف لنص، أو المزايا الكبرى، وليس تمحلاً ولا إضفاء متعسفاً يقحم عليه من خارجه.

وههنا، لابد من التنويه بمسألة شديدة الأهمية في النقد المرتكز إلى حكم القيمة، وهي حرية المعيار، أو حجم حريته. إننا في زمن بلامراكز، أو قل إن المركز ما عاد يجذب محيطه، كما قال وليم بطلر ييتس. فالكاتب، ولاسيما الشاعر، في هذه الأيام، كثيراً ما يصنع معياره بنفسه، وكثيراً ما يمنح لمعياره درجة كبيرة من الحرية المتطرفة التي تسلب أكثر مما توجب، بحيث يسعك اليوم أن تتحدث عن انفلاش في المعيار، أو في حرية صنع

الشكل، بل يسعك أن تذهب إلى أن بعض الكتاب كثيراً ما يؤثرون اللاشكل، أو فوضى الشكل، على الشكل. وذلك هو بالضبط انفلات المعيار، أو الخروج عن الأسلوب السامي والرفيع.

وفي تقديري أن كل خروج عن السمو، الذي لايبدعه إلا ثقافة يبهظها عبء السر، وعبء الحنين إلى الجوهر، لأن الأسلوب السامي هو نتاج لرغبة اللغة نفسها في أن تتوازى مع تلك القوة السامية المتعالية التي لاترى بالعين ولاتلمس باليد، كما أنه حصيلة طبيعية لرغبة النص في أن ينوب عن غياب لايحضر البتة، أو أن يكون خليفته في الأرض - إن كل خروج عن الأسلوب السامي سوف لايكون مصيره إلا النبذ والاهمال، حتى وإن تألق إلى حين فالزمن هو الناقد الوحيد، لكل توكيد. وهذا يعني أن الحكم النهائي على الأدب العربي (وربما العالمي) المعاصر، ولاسيما شطره الشعري، ليس من اختصاص جيلنا، وإنما هو ملك المستقبل وحده.

* * *

ابـــداع

شعـــــر

وعليكَ يا نهر الأمان

صالح هواري

نهرٌ وراءَ الليلِ يشربُ صمتَهُ
ودمُ الخريفْ
يتلو على الأشجار
فاتحةَ النزيفْ
وأنا هنا متشبِّثٌ
بأصابعِ الغيمِ الكثيفْ
شفتايَ عصفورانِ في قفصِ الغليلْ

(*) صالح هواري: شاعر من فلسطين، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الشعر. من دواوينه: «أغاني أيوب الكنعاني».

ويدايَ قافلتانِ من وَجَعِ النخيلْ
يا أيُّها النهرُ الجميلْ!!!.
لكأنَّ في عينيكَ سراً غامضاً
ممَّنْ تخافْ!!!
قُلْهُ... ولو فصلوا الضفافَ
عن الضفافْ
أدري بأنَّ عليكَ حرَّاساً
وتخشى أنْ تبوحْ
أدري بأنَّ لديكَ إحساساً
بأنكَ سوف تأتيني
على فرسٍ جموحْ
أنا مثلُكَ اختنقتْ خُطايْ
وأريدُ أنْ أبني من الأمطارِ مملكتي
وأمشي دونما قيدٍ
يُحدِّدُهُ سوايْ
أنا مثلُكَ احترقَتْ يدايْ
وأريدُ أنْ أبكي
وأحلمَ مثلما تهوى رُؤايْ
أنا مثلُ صمتِكَ
يدفنُ الزلزالَ تحت جناحه
وأُحبُّ أنْ أُدلي بأسراري
إلى وادي الخيالْ
لأُشكِّلَ القممَ التي لاتنتهي
وكما أشاءُ أُعيدُ ترتيب القصائدِ

في دواوين الجبالْ
ما بيننا يا نهرُ
أكثرُ من لقاءٍ في الطَّريقْ
ما بيننا جرحٌ عميقْ
مَنْ ليس يفهمُنا قليلاً
ليس يفهمنا كثيراً
أيُّها النهرُ الصَّديقْ!!!!
نحن التقينا قبل أنْ تلدَ الشَّواطئْ
أصلُ ابتداء الرملِ نحنُ
ونحنُ هذا الرملُ مُنتهياً... وبادئْ
أقْبِلْ إليَّ الآنَ واسكُنْ ضفَّتَيْ
أنا أكثرُ العشّاقِ تغريداً
ولكني أحبُّكَ
أنْ تغرِّدَ في يَدَيْ
أنا بانتظاركَ عند صومعة النَّدى
فمتى ستأتيني!!!
تعالَ ولا تجيءْ... واكذبْ عَلَيْ

* * *

مَنْ ليس يفهمنا قليلاً
ليس يفهمُنا كثيراً
يا صديقي في الهواء الطلْقِ فاخرجْ
لا تخفْ
لستُ انتهازيّاً أنا
حتَّى أغُفَّ على ضفافكَ

من زواياها الضريرة
أو أباغتَ طيركَ المأسورَ
من يده الكسيرة
فاقتربْ. . . وعليكَ يا نهرُ الأمانْ
أنا شاعرٌ من طينة الفرحِ الوجيعْ
بالشعر أغمزُ عين قافيتي لترفعني
فيتّفق الملوكُ على شرائي
حين يختلفُ الجميعْ
أبني على طاقيّة الإخفاء مملكتي. . . أضيعْ
لأقول للمتهالكين على دمي :
أنا لا أُباعُ. . . ولا أُباعُ
ولا أبيعْ
بيني وبين قصيدتي السمراء عهدٌ
لا أبوحُ بعهده
وأظلُّ أرفضُ كلَّ أنواع العرُوضْ
في لحظة مجنونة
قد أهدمُ الأوزانَ
أكسرُ كلَّ أقفال العَروضْ
لأعود كي أبني على سقف الغموض قصيدتي
لتصيرَ أوضحَ من غموض البحرِ
في برق الغموضْ
مَنْ ليس يفهمنا قليلاً
ليس يفهمُنا كثيراً .
يا صديقي أقبلِ الآنَ إليَّ

وافهمْ عليّْ
أنا لست قنَّاصاً
يلفُّ الطيرَ في كيس الظَّلامْ
أو بائعاً
يتسقَّطُ الأسعارَ
في سوق الكلامْ
أنا شاعرٌ من ضلعه انحدرتْ
صبايا الوردِ
فوق نوافذي احتفل الحمامْ

* * *

ابـــداع

تغزلين سماء لقلبي

نوفل نيوف

أصفصافةٌ أمْ عرينَ فؤادي؟
ربيعٌ على الدَّربِ أمْ مقبرهْ؟
على وردةٍ يُسْرِجونَ العواصفَ
أمْ يَصلبونَ البوادِيْ
على جوهرهْ؟
أُعَرِّشُ في الظِّلِّ
أمْ أرتدي
مجمرهْ؟

(•) نوفل نيوف: أديب وقاص من سورية، له اسهامات عدة في الكتابة الأدبية، آخر أعماله «أناجيل الخراب».

وكيف أمدُّ يديَّ وأرجعُ كفَّيَّ
خاويتين من المرمرِ المُشرئبِّ
نهاراً فتيّاً
ونَفرةَ نهدٍ أقضَّ ربيعُ الصبّا
جذوةَ الوردِ فيه وفيّا
وأضرمَ في مُهجتينا الحُميّا؟
كيف للقبلةِ المنحني خصرُها
قوسَ غيمٍ على شفتيَّا
فكاكٌ من الضوءِ والنشوةِ الذائباتِ
وداعاً وحزناً عليّا؟
أرتّبُ أضلاعَ أغنيتي خيمةً
لاقتناصِ السرابِ الذي كنتُهُ
قبلَ أنْ ينحني للكهوفِ التي
للمتْ وهجَ مَنْ صرتُهُ.
تاه في ضفتيَّ ضرامُكِ
أستلُّهُ من رحيقِ النواقيسِ
تنقرُ شبّاكَ سجني طويلا
وأسندُ رأسي على وترٍ سكنتْهُ الزوابعُ
جيلاً فجيلا . . .
أراكِ على زبَدِ النخلِ
والصبحُ ينزفُ أضمومةً من نحاسٍ على كبدي
بينَ ينبجسُ الشوقُ زوبعةً
في يدي

كيف لي أنْ أُروِّضَ أُنشودةً من بروقٍ
وأُغمدَ في قُلَّة الصمْتِ جرحَ لهاتي
ومشكاةَ روحي
وأنتِ الَّتي تسكبين ضياءَ الفلاةِ على رمَدي!
صنَّفَتْكِ الفراشةُ سيفاً على عنقِ الظِّلِّ
ما بينَ بابِ السُّؤالِ ومرمدةِ الوقتِ،
تحتَ المُغمَّدِ بالموجِ
يُخفي السَّنابلَ حيناً
وحيناً يَدَهْ
أينَ مَثْوى الظُّنون، وأينَ الأَمانُ،
وأينَ المِجَنُّ بوجهِه
هل غيمةٌ ترتضي أنْ تُزيحَ الغبارَ قليلا؟
وهل غيمةٌ عرسُها قادمٌ
كي يرشَّ العوانسَ بالزَّعترِ الجبليِّ ضُحىً
ثمَّ يبكي أصيلا
متى سُفُني العاثراتُ تُتيحُ لها ظُلُماتُ المتاهةِ
أنْ تتوضَّأَ بالرَّملِ خلفَ العواصفِ
أو تستردَّ عباءَتَها
كي أُدثِّرَ روحيَ مِنْ زمهريرِ الأرقْ؟
دوَّختْني المرايا الَّتي
من خيوطِ العناكبِ والوعدِ
تنسجُ أُرجوحةً للحبقْ...
للنَّدى في الموانئِ وَخْزُ الفراقِ

وفوحُ خُزامى المطرْ
للنَّدى واصطحابكِ من طلعةِ الياسمينِ
الخطرْ
أنيخوا نسوركُمُ في ضبابِ الشِّتاء
رميمٌ نداءُ الدُّفوفِ المُطلُّ منَ الكأس!
أيُّ الخُرافاتِ أدنى إلى القلبِ هذا الصباحَ:
رحيلي مع اليأسِ،
أمْ غفوةُ الكستناء بعينيك؟
لم تجيئي غداً أو تَبلَّى انتظاري
بوعد جديدْ.
بماذا أصابَكِ أمسِ اشتعالُ الجليدْ؟
تَرَجَّلَ من هجرهِ الرَّوضُ
وارتابَ فيْ نُسكهِ الأقحوانُ:
هجيرُكِ لم يَخْبُ من شجرِ الرُّوحِ
ها شذراتُ الكلامِ العصيِّ
تُشَمِّرُ عن مطلعِ البَوحِ . . .
يزيدون أنْ أصفَ النَّهرَ في نايِ خَصركِ
أنْ أرتمي في شِباكِ الغيومِ
وأنت هنا تغزلين سماءً لقلبي . . .
هبيني الهواءَ الَّذي أثقلتْهُ الوعودُ
وأحيا على دربنا الجُلَّنار . . .
كليني لريحانةٍ في مزاميرِ فيروزَ .
ها وتراً وتراً أهطلُ الآنَ محتفياً بالبللْ . . .

أرومُ معانقةَ الرِّيحِ
تأتي بكِ الآنَ
إذ أرتقي درجاتِ الصِّراط.
فأينَ الشَّفيعُ ليسندَ نومي الَّذي
تتصدَّعُ أركانُهُ
حجراً حجراً،
في امَّحاء نبيذٍ منَ القلب:
كفَّتْ عنِ الانشطارِ البراعمُ
أمْ خطفتني السَّماءُ الَّتي بينَ نهديكِ
مفروشةً بالقمرْ؟
... وتلكَ التخاريمُ في صبوةِ الفجرِ
ينسلُّ منها الحمامُ الرَّماديّ.
هلْ غطَّ في الغيمِ ريش جناحيهِ
أمْ ذا مآلُ البياض؟...
أستهلُّ المدى رافعاً بيرقي الأرجوانيَّ
محتدماً بالرُّعودِ
وأنشرُ ترياقَ داليةِ الصبحِ أوسمةً:
للرَّوابي التي تجعلُ الظَّبيَ نَدَّ الفهودِ
لهذي النمورِ الَّتي
تتملَّى حنينَ الطُّغاةِ إلى الموتِ
قانعةً بالنظرْ...
فاجعٌ دَمُ هذي الظِّباءِ الَّذي
يُهْرَقُ الآنَ...

أنلني -إلهي- مزيداً من النَّارِ
حَشْوَ الوريدِ من الصَّبْرِ
(لاأشتهي البيلسانَ الحيَّ
ولامُقْلتيَّ باشقٍ في الأعالي!)
وهَبْني -إلهي- رُقاداً قليلا
أنادمُ إبَّانهَ شوكَ هذا الظَّلامِ
وأنهضُ:
أصرِمُ فيهِ
فتيلا . . .

* * *

ابـــــداع

قصـــــة

حـدث ذات ليلـــة

يوسـف جـاد الحـق

سوف يحضر اللص في هذه الليلة. الظروف مواتية تماماً. الصالة التي اعتدنا إقفالها من الداخل، ضاع مفتاحها، فالطريق، من ثم، امامه (سالك) بغير عوائق. اعتدنا أن نقفل الأبواب جميعاً بهذه الطريقة، لكي لايتمكن اللصوص من الوصول إلى غرف نومنا عن طريق إحداها، نفتح عيوننا عندئذ، فإذا باللص فوق رؤوسنا،

(*) يوسف جاد الحق: أديب وقاص من فلسطين، له اسهامات عدة في الحركة الأدبية العربية، عضو اتحاد الكتاب العرب. آخر أعماله: «وأقبل الخريف».

أو إلى جانب فراشنا . صالوننا هذا الذي أضعنا مفتاحه يطلُّ على الحديقة ، ونافذته لاترتفع عن أرضها المحاذية للشارع بأكثر من متر ونصف المتر . ليس على اللص المحترف إذن سوى أن يرقى ذلك الافريز الحجري ، الذي أنشأناه مؤخراً تحت اطارها ، ممتداً على سائر الجدار عرضاً أيضاً ، ليدلف من ثم ، إلى الصالة بيسر ما بعده يسر . لن يرهقه ذلك ، إذ هو نحيل وقصير القامة ، خفيف كالفراشة . وإلا لما احترف هذه المهنة التي تتطلب رشاقة ولياقة بدنية ، فالطول المفرط ، والوزن الزائد ليست من مؤهلات لص محترف ، إن لم تكن من معوقات عمله . ولسوف يعينه على مهمته المزمعة هذه الليلة أن قاطني الطابق الأرضي في إجازة خارج البلاد . هي فرصة فريدة حتماً وفرتها ظروف سعيدة ، وهو ليس غبياً لكي يجعلها تضيع سدى . . !

الآن ، وبعد أن اعتلى صاحبنا الافريز ، آنف الذكر ، سوف يزيح نافذة الألمنيوم ، وان هي لم تفتح -هذا إذا كانت زوجتي قد عملت على اغلاقها ، هذه المرة ، على غير عادتها ، إذ هي تغفل ذلك دوماً على الرغم من تنديدي المتواصل باهمالها قضايا أمنية على هذا القدر من الخطورة -أقول إن لم تفتح النافذة عليه أن يقوم بكسرها وهو يملك -دونما ريب- أداة مناسبة لقص الزجاج ، كيلا يثير ضجيجاً أو جلبة ، من ناحية ، ولكي يكون ناجحاً في عمله من ناحية أخرى . أجل سوف يجد الأمور ميسرة تماماً من تلقاء نفسها . رضا الله والوالدين -سوف يقول- وما عليه سوى أن يتوكل على الباري ، عزّ وجل ، في طريقه لأداء مهمته . . . !

مادامت الأمور سوف تسير في هذا السياق ، أنّى لي ، بربكم ، أن يلمَّ بجفنيَّ الكرى . . ؟

وأطفالي هؤلاء يقبعون من حولي ، يغطون في نومهم مطمئنين إلى حسن تدبيري وثقتهم في قدرتي على حمايتهم ، تراودهم الأحلام الجميلة التي لاينفكون عن روايتها في كل صباح . كل على حدة ، عما رأى في الليلة المنصرمة ، بطلب تفسيراً واضحاً ومغزىً محدداً ، فالأحلام كما تعتقد

زوجتي وبما ألقت في روعهم، ترد الينا من العالم الآخر. من أحبائنا الذين سبقونا إليه. وهم يملكون القدرة على استكناه المستقبل. يعرفون مالا نعرف ثم هم يجشمون أنفسهم عناء المجيء الينا للتحذير أو للتبشير، فإذا حدث أن رأت زوجتي في منامها قططاً سوداء تسقط عن الشرفة كان معنى ذلك أن أحد أبنائها سوف يفعل ذلك. ومن ثم فهي تمنعه من الذهاب إلى المدرسة في يومه ذاك. غير أنها سرعان ما تغفل عن أسباب بقائه في المنزل ذلك النهار، ومن ثم لايقضي ولدها نهاره الا في تلك الشرفة.. !

كيف اخيب ظنَّ هؤلاء، فيما هم على يقين بأن أباهم -الذي هو أعظم أب في الدنيا...- يضمن لهم السلامة والأمن معاً إبَّان نومهم، فضلاً عن ضمانه لأمنهم الغذائي في صحوهم. بل إني أسائل نفسي: بأي وجه ألقى ربي في اليوم الآخر، إذا ماخذلتهم، فأخلدت إلى النوم، تاركاً الحبل على الغارب لذلك اللص الأثيم، الذي لن يتوانى عن الانقضاض عليهم -إبان نومي- إذا ما بدرت حركة عن أحدهم، أو ندَّ صوت عن آخر بما يشير إلى يقظتهم وتنبههم له..؟ هل أدع أولادي فريسة سائغة له..؟ كلا وألف كلاً..!

هو أيضاً يحمل سلاحاً. لاريب في هذا، فهو شأنه شأن سائر خلق اللّه، لابدَّ له أن يحمل في جعبته أدوات عمله. الحداد يحمل إزميلاً، والحلاق يقتني أمواس حلاقة.. فلماذا يكون هو استثناء...؟

بتُّ أتخيله.. أعرف هيئته وصفاته.. فهو فضلاً عن قصر قامته، وضمور عوده، دقيق الملامح، ذو عينين ضيقتين، وأنف محدودب، ممتقع اللون، ربما خشية وتوجساً لما هو مقدم عليه.. ربما لتحجر قلبه الناجم عن ممارسته عمله هذا زمناً طويلاً.. أو لعله بسبب (أنيميا) حادة يعاني منها منذ طفولته البائسة، نجمت عن فقر مدقع ألمَّ به، الأمر الذي حدا به إلى احتراف هذه المهنة. إذ من الجليّ أنه لم يخلق لصاً منذ البداية، بل هو قد جاء إلى هذا العالم سوياً، كغيره من الأطفال، بل لعله كان آنذاك طفلاً لطيفاً وجميلاً،

رعاه أبواه، واغداقا عليه حباً وحناناً. وهما لم ينتظرا له مستقبلاً كهذا بأي حال. ولربما كان الأمر على العكس من ذلك، قست عليه الظروف على نحو أو آخر فجعلت منه ما هو عليه الآن، كل الأطفال يخلقون أبرياء أنقياء.. أياً كان الأمر فالرجل لم يخلق لصاً أبداً...

مادام الأمر كذلك فلماذا لم يقصدني هذا الغبي، في وضح النهار، أو حتى في بداية سهرة المساء.. يقرع جرس الباب.. نفتح له. يسألنا عوناً.. أو قرضاً.. نقاسمه رغيفنا إذا اقتضى الأمر.. يقطع علينا مسلسل ذلك المساء..؟ لابأس بل هو يحسن صنعاً، ويسدي إلي معروفاً عندئذ.. حبذا لو أنه فعل.. إذن لوفر عليَّ هذا الأرق المضني، ثم الحراسة طوال هذه الليلة الماطرة، ذات الريح الهوجاء، التي سوف تساعده بدورها، في القيام بمهمته على وجه أفضل مما لو كان الجو صحواً. نعم هذا الجو حليف مجاني له أيضاً. الأدهى من ذلك هو أنه يأبى المجيء إلا بغتة كالموت الذي مابرح موعد حلوله -هو الآخر- عصياً على بني البشر، على الرغم من التكنولوجيا المتقدمة والكومبيوتر العجيب..!.. هذا الموت ربما يحمله ذلك اللص القادم للتو في جعبته على شكل سكين حاد النصل، أو مسدس كاتم للصوت، من ناحيتي أفضل هذا الأخير، دونما تردد لو خيِّرت، فما من شيء في تصوري أكثر بشاعة من الموت طعناً أو ذبحاً.. أما الرصاصة فلها فضل السرعة والحسم وهما مطلبان عصريان أيضاً..!

وهو بلاريب، سوف يختار الوقت المناسب.. وأي وقت أنسب من هذا؟ الثالثة صباحاً، إذ هو بخبرته وتجربته، فضلاً عن نظره الثاقب بات يدرك أن الناس، مهما امتد بهم السهر، فلن يتأخروا حتى هذا الوقت، فالمسلسلات.. وحتى برنامج (غداً نلتقي) تكون كلها قد مضت منذ زمن ليس بالقصير.. وما كل إنسان يملك (ساتلايتاً..!..). كما أن أحداً لن يصحو الآن لصلاة الفجر التي لم يحلَّ أوانها بعد.. الثالثة والربع.. والثلث.. والنصف.. تدق الساعة المعلقة في الجدار المقابل مرسلة رنيناً موحشاً في هدأة

الليل.. ودقات رتيبة مثيرة.. لقد تأخر.. ولكن صمتاً.. صمتاً.. هذا وقع خطواته.. وقعها خافت.. فهو يستخدم حذاء مطاطياً، وأنت بلاريب، تقره على ذلك إذا كنت موضوعياً، ولم تكن مكابراً.. لا إنه ليس هو.. إنه حفيف ستارة النافذة. أو شجيرات الحديقة، لابدَّ أنه أدخل تعديلاً ما على النظرية آنفة الذكر، خلافاً لما تعارف عليه سائر اللصوص، كضرب من التجديد... ولماذا لايكون التجديد إلا في الشعر والقصة..!؟ أجل لقد رأى -خلافاً لما سلف- أن الوقت ما بين الثالثة والنصف والرابعة صباحاً- أي الآن -يشكل ضمانة أفضل لسلامة خطته الهجومية، حيث يكون الانسان.. أي إنسان.. قد هدَّه السهر مهما أوتي من قدرة على الصمود، فأخلد إلى النوم. سويعات السحر هذه هي الوقت الملائم. عدّل ذلك المنكود مخططه اذاً، عامداً كيما يطيل من أرقي. حتى جهاز الراديو الذي اعتدت أن يؤنس وحشتي في حالات أرق مماثلة وان يكن لأسباب مختلفة -لم أجرؤ على فتحه.. إذ كيف لي أن أسمع عندئذ وقع أقدامه بحذائه المطاطي، لم آسف على ذلك كثيراً أيضاً. وماذا كان يمكن أن يقدم لي سوى تلك الأغنيات القيمة التي لايفتأ يصدع بها رأسي، بل رؤوسنا جميعاً معظم الوقت...؟

على أية حال، وإذا كنت سوف أنجو من هذا القادم بحسن تدبيري ويقظتي، أو لأن عرى الصداقة لابد قد توطدت الآن بيني وبينه، إذ فكرت فيه طوال هذا الوقت -متصوراً هيئته وملامحه وسلاحه وطريقة تفكيره ونشأته -فان آخرين في هذه اللحظات، في أماكن شتى من هذا العالم، لايتمتعون بفرصة كهذه المتاحة لي، أي فرصة (الحياة) ولو في قلق، الأمر الذي هو عكس نظرية ذلك الأمريكي (ديل كارينجي) القائلة: دع القلق وابدأ الحياة..! نعم هناك بشر يموتون في هذه اللحظات ميتات بشعة، دون أن يتسنى لهم الوقت لترف هذه التأملات، أو حتى مجرد الاستمتاع بالارق..

بغتة وجدتني أسأل نفسي.. أو نفسي هي التي فاجأتني بتوجيه سؤالها إلي:

أيعتريك الخوف يا هذا . . ؟

استنكرت السؤال بادئ الأمر بيد أني مالبثت أن أقررت بأني خائف حقاً .

- ممن بالتحديد . . ؟

- من إنسان ما . . فالكلاب لاتخيفني - ولا الذئاب . . ولا الضباع . . المخلوقات الأخرى لم تعد تخيف أحداً . . حتى الزلازل والأعاصير أمست أقل خطراً على الانسان من الانسان الآخر . . وما تصنعه يداه وماتتمخض عنه عبقريته! . . ماتدفعه إليه نوازعه . . اخلاقه . . لاأخلاقياته . . !

دقات الساعة تتواصل . . كأنها تقطع العمر . . واحد . . اثنان . . ثلاثة . . أربعة . . يمضي الرنين متجاوباً بصوت أكثر ارتفاعاً . بين جدران غرفتي يتلاشى . . ويحلُّ في اذنيَّ ضجيج صمت مثير متربص . . آه . . ها هوذا . . لقد جاء أخيراً . . هذا حفيف حذائه المطاطي إيَّاه . . لامكان للشك هذه المرة . . لم يخلف الرجل وعده . . صادق هو فيما اعتزم . . أأفتح باب الصالة . . أم أنتظر اقتحامه هو له . . ؟ أنتظره أم آخذه على حين غرة . ؟ الهجوم خير وسائل الدفاع ياهذا . . أفتحُ الباب في رفق . . أصرُّ على أسناني كيلا يثير الباب صريراً . الصالة تغرق في الظلام ، إنه هناك قرب النافذة لايتحرك لمقدمي . . كأنه لم يحسَّ بي . . أو هو يتظاهر بذلك . . لكنه بدا اضخم جثة وأطول قامة مما حسبت . . أعدو نحوه منقضاً عليه : مشهراً يد (الهاون) . . أقذفه بها . . الزجاج يتهشم محدثاً أصواتاً خشنة هائلة . . النور يضيء الصالة بغتة ، وسعاد من خلفي تصيح مرتاعة :

- ماذا هناك يا أبا هاشم . . . ماذا حدث . . ؟

أهتف بها :

- اللص يا سعاد -ذلك اللص اللعين . . لقد هشم النافذة . . هناك عند الزاوية . . كان هنا هذه اللحظة .

أجلت بصري في أرجاء المكان . . ثم عند النافذة . . لم يكن هناك غير الزجاج المهشم ، وشظاياه المتناثرة . .

ابــداع

قـــرار

رفعـت عطفـة

لم تكن قد وافقتْ والدها على اعتماد الحكمة في اتخاذ قرار على درجة من الخطورة والأهميّة حتى انفجرت في بكاء وضعه في موقف حرج، لايدري ماذا يفعل، فقد صار رهين دموعها وعاطفتها التي اكتشف كم هي عميقة وكم المسافة كبيرة بين اتخاذ القرار وتنفيذه. تركها تفرغ كلَّ ما في صدرهاوعينيها من همٍّ ودموع.

(*) رفعت عطفة: أديب وقاص من سورية، له اسهامات قصصية متنوعة، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية الترجمة. من أعماله: «لن يدخل الموت القصر».

كان يعرف أنّها إنّما اتخذت القرار، إيماناً منها باتزان والدها الذي تعتبره مثلها الأعلى من خلال الحياة التي قضتها ضمن حظار الأسرة، التي كان صداها يجعل السعيد والشقيّ يحسدانهم عليها. كلُّ هذا صحيح لكن هل من الممكن وضع العواطف في الثلاّجة كما توضع اللحوم؟ أحمد يعرف أنَّ ذلك غير ممكن وكان قد قرَّر قبلَ أيّام أن يترك الدخان للحفاظ على ماتبقى في الصدر من فسحة لأوكسجين يخبِّئُه لشيخوخة أو سنين قد تكون كثيرة وقد تكون قليلة، لكنّه اتخذ القرار وجاءته حالة ابنته في الحبّ. لم يبغ تركها لوحدها في الغرفة ليذهب ويشتري تبغاً فنادى غيثاً، وطلب منه أن يأتيه بعلبة حمراء طويلة، فانتفضت محتدّةً حين سمعت ذلك وقالت:

– أمن أجلي، يا أبتي، تعود إلى التدخين؟ لا والله!

– بل من أجلي، يا بُنَيَّتي. أريدُ أن أشرب فنجانَ قهوة من يدك. هل تصنعينه لي؟

نهضت دونَ أن تقولَ كلمة واحدة. أعدَّت القهوة ودخلتْ وغيثٌ في اللحظة نفسها. نظرَ في عينيها، كان فيهما حزن حقيقيّ، حزن عميق يشي به احمرارٌ أضاعَ بريقَ سوادهما وصفاءَ بياضهما. فكَّرَ بأنّه إذا كان القرار الذي اتخذه وتبنّته هي ناتجاً عن عمر مجرِّب ووعي كان منسجماً مع مستقبل الفتاة، فهذا لايعني أنّه على حقّ؟ إذ ما هو المستقبل؟ هل هو الزمن القادم؟ ألايشتري الإنسانُ لحظةَ السعادة بكلِّ هذا الذي يسمُّونه مستقبلاً؟. عاد ونظر إليها بكثيرٍ من الدفء وقليل من التحكُّم والعقل فوجد في داخلها عاطفةً لاتحتاج إلى العقلِ كثيراً. سألها:

– هل تحبِّينه؟

– بكلِّ جوارحي، يا أبتي!

– أبجوارحك التي تجرحني.

–بل بجوارحي التي لاتستطيع أن تخدش عصفوراً!

– وهل تحبِّين العصافير؟

- وأحبّك أيضاً!
- هل يحبُّك هو بقدر ماتحبّينه؟
- لايوجد مقياس للحبّ، يا أبتي.
- أعني بكلّ جوارحه؟
- واثقة من ذلك!
- وهل جوارحه لاتجرح عصفوراً أيضاً؟
- أشعرُ بها كجوارحي!
- هل فكّرت بكلام الناس؟
- الناسُ لايحبُّون السعادة لأحد؟
- ونحنُ، ألسنا ناساً؟
- لكنّنا نحبُّ السعادةَ للجميع؟
- وهل نحن مختلفون عن الآخرين؟ أعني من طينة غير طينة الآخرين؟ ثمّ ألا ينظرُ الناسُ إلينا كما ننظرُ إليهم؟

- بل من الطينة نفسها، لكن ألاتعتقد أنّ تربيتنا كانت مختلفة؟ ألم تنشئانا أنت وأمّي على الفضاء المفتوح؟ هم يغلقون فضاءاتهم ونحن فضاءاتنا مفتوحة. فلماذا تريد إغلاقها الآن؟
- وهو هل مفتوح فضاؤه؟
- بكلّ تأكيد!
- وفضاؤه هل هو من فضاء بيته؟
- بل فضاؤه وحده. فضاء بيته كفضاءات البيوت الأخرى. هو يملك ميزّة أنّه فتح فضاءه، وهذا يعني أنّه يملكُ ميزّة علينا!
- علينا أم عليك.
- لاأدري ربّما عنيتُ عليّ.
- ماذا ستقولين لمن سينظرُ إليكِ بعينِ المجتمع؟

- وماذا فعلتُ حتى ينظر إليَّ بعين المجتمع؟ على كلّ الأحوال سأردُّ عليه بعيني ويدي التي ستكون ممسكة بيده؟ .

-وماذا يعني هذا؟

- يعني أنَّ ماتعلّمته وما تربيتُ عليه وفضاءَهُ المكتسب بجهد سيكون النهرَ الذي يشقُ طريقه على مهل: النيلُ مثلاً حيث الجميع يرمون بقاذوراتهم فيه، لكنّه لم يبدِّل مجراه نكايةً بهم وبقي يمنحهم ماءه الذي منه يشربون ومنه يأكلون.

ألهذه الدرجة أنت واثقة منه ومنك؟

- بل منكَ؟

- وأمُّك؟

- وأمّي.

- وأخوتك؟

- أيضاً من أخوتي.

- هل تؤمنين بالخلود

-طبعاً

- وما الخلودُ برأيكِ؟

- لحظة الانسجام.

- هل لاحظت أنَّني لم أدخّن ولم أشرب القهوة؟

- ولاحظتُ أنَّني نسيتُ حزني؟

- وهل مازلتِ حزينة؟

- لا.

- لماذا!

- لأنني تبنيتُ قراراً لم تتّخذهُ أنت؟

- وما أدراك؟

- الحوار القائمُ بيننا.

- لم نقل شيئاً بشأن القرار.
- لكنَّنا قلنا كل ما يؤدي إلى راحة ال . . .
- راحة ماذا؟
- كنتُ أريدُ أن أقولَ راحة القلب، فاكتشفتُ أنَّني لو قلتها لحجَّمتُ حوارنا.
- راحةُ ماذا إذن؟
- راحتنا، راحتُك، راحة أمي وحبيبي؟
- وماذا أكثر، يا بُنيَّتي؟
- أنا ذاهبةٌ إليه لأقولَ له مبروك.
- هل تريدين أن أرافقك؟
- ستخجل قدماي، لو فعلتَ وأتأخرُ!

* * *

أضواء على الصحافة النسائية السورية قبل عام ١٩٥٠

عبلة النوري

١ – مقدمة:

شهدت الصحافة السورية قبل عام /١٩٥٠/ دخولاً نسوياً واعداً، واستطاعت بعض السوريات المثقفات.إصدار مجلات لها طابع ثقافي عام وخصوصية نسوية خاصة لكن عمر تلك المجلات لم يكن مديداً بفعل ظروف

* عبلة النوري: باحثة من سورية، عضو البحوث التربوية في وزارة التربية، تهتم بالدراسات التربوية والنفسية.

من أهمها: الجدب المادي، وبعض المواقف الاجتماعية الضيقة التي حالت دون تعزيز جهود صاحبات تلك المجلات فتوقفن عن إصدارها. وستبقى تلك الطفرة الصحفية النسوية المبكرة جزءاً من النهضة الفكرية والثقافية السورية على المستوى العام فتحت الباب أمام المرأة المثقفة في سورية لدخول ميدان من أهم ميادين الجرأة في القول والكتابة.

٢ – صحفيات رائدات:

يكشف العود إلى تاريخ الصحافة السورية في الأعوام ماقبل /١٩٥٠/ عن أسماء هؤلاء الرائدات اللواتي مثلن بديات حركة صحفية نسوية، ومنهن «مريانا مراش» التي ولدت في حلب عام /١٨٤٩/ وهي أول امرأة في سورية من الأديبات كتبت في الصحف، وينبع فضلها في مجال الصحافة النسوية من ريادتها ميدان القول وجرأتها في إعلان اسمها في الصحافة في تلك الأيام، وكانت أول كاتبة نشرت كتاباً في تاريخ سورية الحديث، وهو ديوانها: « بنت فكر » أما «ماري عجمي» فهي صاحبة مجلة«العروس» ولدت في حماة عام /١٨٨٨/ أظهرت في طفولتها ميلاً للمطالعة وتعلقاً بها، وتميزت كتابتها بأسلوب ممتع وديباجة مشرقة. أصدرت العدد الأول من « العروس» في دمشق في كانون الأول من عام /١٩١٠/ وكانت أول مجلة تنشئها، وتديرها، وتحررها امرأة في الوطن العربي. وعلى الرغم من الطريق غير المعبدة بالرضى الاجتماعي التي سارت عليها هذه السيدة إلا أنها بخطوتها الجريئة هدفت إلى إثبات كفاية المرأة الصحفية في ميدان كان الرجل قد سبقها إلى ولوجه وبسط سلطانه عليه، واستطاعت بوعي أصيل أن تنادي بحق المرأة في التحرر على الصعيد الاجتماعي في سورية من خلال تجميع طاقات النساء والرجال معاً لتحقيق هذا التحرر، ورفضت وضعية الركود والجمود التي كان يعيشها كل من

الرجل والمرأة، وطالبت بالتحرك والتغيير، وقد لاقت صعوبات حالت دون استمرار مجلتها، فتوقفت عن إصدارها في عام/ ١٩٢٦/ وقد أسهمت السيدة ماري عجمي إسهاماً واضحاً في تقدم مستوى الإبداع في الأدب النسوي السوري وفي زيادته من حيث الكم والنوع في الصحافة السورية.
في غمرة الثلة الرائدة تجدر الإشارة إلى السيدة «نازك العابد» التي ولدت في دمشق عام/ ١٨٩٨/ وهي امرأة ذات شهرة اجتماعية أصدرت في شباط من عام/ ١٩٢٠/ مجلتها«نور الفيحاء» وأسهمت من خلالها في الكشف عن الإمكانات النسوية في الكتابة الصحفية، وكان اتجاه مجلتها وغاياتها أخلاقية أدبية، وكانت موضوعاتها تدور حول تعليم المرأة للنهوض بها ونشر الثقافة بين النساء ورفع مستواهن الفكري. كذلك فإن السيدة «فلك طرزي» التي ولدت في دمشق عام١٩١٢ تعد من الرائدات إذ شاركت في النشاطات الثقافية النسائية من أواسط الثلاثينيات، وصدرت أولى مقالاتها في جريدة «القبس» العدد/ ١١٦٣/ والتاريخ/ ١٦ حزيران من عام ١٩٣٧/ بعنوان«اللغة العربية وموقف شبابنا منها» وقد نشرت العديد من كتاباتها في الصحف السورية واللبنانية ولاسيما في «مجلة الأديب» اللبنانية، ومن أواخر الثلاثينيات شرع عدد غير قليل من المثقفات السوريات يكتبن في الصحف، وتزامن ذلك ونذر الانفراج الاجتماعي التي لاحت على الصعيد العام، ودعت إلى ضرورة نشر التعليم بين الإناث في سورية، حتى حظيت بعض النسوة المتعلمات بفرص مشجعة في الكتابة الصحفية، ومن هؤلاء برزت السيدة «خديجة الحامد»، وكانت تحرر زاوية« حقل المرأة» في مجلة «النهضة» التي كان يصدرها بطرطوس: الدكتور «وجيه محي الدين» في عام «١٩٣٨» . وقد عنيت خديجة الحامد في بعض مقالاتها الاجتماعية بالدعوة إلى العلم، وأدركت بوعي متفتح أن الاستعمار والاستبداد لا يسودان إلا على الأمم الجاهلة. وهاهي في مقالتها«حيا الله العلم» تقول: « من القضايا المسلمة أن الأمة التي ماتذوقت لذائذ العلم، ولاأرضعت أبناءها من ألبانه

فهي بلا شك ميتة بالمعنى العلمي ، وباقية تحت ردم الشقاء إلى الأبد» كما أدركت أن ديمقراطية التعليم لامعنى لها من دون تعليم المرأة، ولذلك رفضت في مقالتها «هذبوا المرأة» دعاوى الرجعيين التي بثوها بين العوام، وأوهموهم أن تعليم الإناث ليس من الأمور الصائبة، وقد قارعتهم الحجة مظهرة زيف دعاواهم «إن تقدم المرأة هو مرآة رقي الأمة وعنوانه بعكس مايقوله ذوو الأفكار الرجعية في محيطنا الشرقي بأن المرأة وبال على المجتمع من دون أن يدعموا أقوالهم بنص منطقي، ونبي الإسلام -ﷺ- لم يحظر العلم على المرأة بل حررها، وفرض عليها طلبه بقوله عليه الصلاة والسلام: «طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة»، فهل بعد هذا الحديث الشريف قول لقائل أو فتوى لمجتهد يمنع المرأة من العلم والثقافة».

٣ - خطوات نحو صحافة نسوية متطورة:

في تلك الأعوام، أعوام الثلاثينيات أصدرت «نديمة المنقاري» مجلة أسمتها «مجلة المرأة» في عام/ ١٩٣٤/ في مدينة حماة، ثم أوقفتها بعد فترة قصيرة، لتعاود إصدارها في دمشق بإخراج جديد في نيسان من عام / ١٩٤٧/ . والسيدة نديمة المنقاري ولدت في حلب عام/ ١٩٠٤/ وتخرجت من دار المعلمات، وعملت زمناً في التعليم وبدخولها الميدان الصحفي دخلت الصحافة النسوية في سوريا مرحلة جديدة، فيها تطور وانتشار، وكانت «مجلة المرأة» حدثاً صحفياً استحق الذكر، ولاقى دعماً معنوياً من وزير التربية - آنذاك - إذ أصدر بلاغاً يحمل الرقم (٥٥٩ - ١٠٣) من وزارة المعارف - كما كان يطلق عليها - يحض فيه على مؤازرة المجلة، ويعرف مضامينها وغاياتها وفيما يلي نصه:

«تصدر السيدة نديمة المنقاري مجلة نسوية باسم مجلة المرأة تعد المجلة الأولى من نوعها في سورية إذ تتناول في مقالاتها مشاكل المرأة وتعليمها وتثقيفها ووضعها في الحياة الاجتماعية ومكانتها في البيئة السورية، كما

تتضمن دروساً عملية وأبحاثاً متعددة في فن تدبير المنزل وإدارته مم تتطلبه كل امرأة، فنرجو أن تشجعوا هذه المجلة وتؤازروها» المجلة - إذاً - نهضوية الاتجاه نسوية المضمون تعنى بطرح قضايا المرأة وهمومها واهتماماتها، وتطمع في دفعها إلى ممارسة دور قيادي يخولها الاشتراك مع الرجل في حركة الإعمار والبناء التي كانت تشهدها سورية في عهد الاستقلال بعد انتهاء الانتداب الفرنسي وكانت نديمة المنقاري تحرر بشكل دوري افتتاحية العدد بعنوان (المرأة في قافلة الحضارة) وفي إحدى مقالاتها وهي (المجلة بين ماضيها وحاضرها) أشارت إلى أن كل الموانع التي أرغمتها على التوقف لفترة من الزمن عن إصدار المجلة لم تستطع أن تحرفها قيد شعرة عن طريق الصحافة، ولاسيما بعد أن لقيت من نصرة المهتمين بتحرر المرأة واهتمامهم بقضاياها مايكفل لها المضي إلى هدفها قوية ثابتة. «صوت انبعث من قرارة النفس فجلجل، ودوى ثم وهن، ولكنه مايزال يعتمل في النفس متلمساً سبيل الانطلاق، ذلكم هو صوت - مجلة المرأة - قبل سنوات مضى هذا الصوت في أداء رسالة المرأة ولكنه سرعان ماخفت بين ضجيج المادة ومقاومة بعض الأوساط وإذا قدرلهذا الصوت أن يخفت حيناً فلأنه كان غريباً وجديداً، والغريب والجديد في نظر أكثر الناس هدف للخصومة والمقاومة». كما ترجع في موضوع آخر من هذه المقالة التقدم الذي أحرزته المرأة على صعيد التفكير الاجتماعي - وكان من الأسباب التي هيأت لها إعادة إصدار المجلة - إلى مايلي: «لأن هذه السنوات التي مضت كفلت أن تغير نظر الناس إلى المرأة، ونظر المرأة إلى نفسها، ونظر الناس والمرأة إلى الحياة، فحق للمرأة أن تفكر وأن تخط رسالتها، وتحدد هدفها وحق لها أن تتسم بشخصية متميزة ظاهرة العناصر والتكوين تحسن الدفاع عنها، وتعمل على أن تلبسها برداً زاهية من قوة الإيمان وقدس الفضيلة ووقدة التفكير».

إن الغاية - كما يبدو - أن تسهم المجلة في إعادة صياغة الشخصية النسوية صياغة عصرية بالحض على تزويدها بالتعليم والمشاركة في توسيع

سبل المعرفة أمامها في الشؤون العامة والخاصة لتتصل بالحياة من جديد، ولتسهم في بناء الفرد والأسرة والمجتمع بناء يتماشى ومتطلبات العصر والحضارة الحديثة. وفي سبيل تحقيق ذلك لابد من تحشيد القوى ليكون الجميع في عون المرأة على بث صوتها مجلجلاً في المعترك الصحفي ليتسنى لها مؤازرة النهضة النسوية العامة. وكانت نديمة المنقاري تتطلع إلى أن تكون مجلتها منبراً للدفاع عن قضايا المرأة، وموئلاً للإسهام في تثقيفها وإغناء معارفها بقصد مساعدتها على تحسين مستواها وبناء شخصيتها، لذلك كله توجهت إلى المرأة في إحدى مقالاتها قائلة: «هذه مجلتك أيتها المرأة، فيها صوتك الذي لايخفت واتجاهك الذي لايخذل، وطريقك الذي لن ينقطع، وإنك ستجدين فيها سمو الاتجاه، وستتخذين منها منبراً حراً للفكر والمفكرين، وغذاءً ثقافياً يرمم نقصنا الأدبي ويقرنا إلى المعرفة فإن وجدت فيها مايفيدك في المطابقة والعمل، ومايمكن أن يكون قبساً تستنيرين به في بناء شخصيتك الجديدة، فثقي أن كل ذلك منبعث عن إيمان قوي وعن جهد يعتمد هذا الإيمان ويقوى به».

ويبدو أن هذه المجلة استطاعت أن تشق طريقها إلى الانتشار، ولاقت رواجاً في الأوساط النسوية المتعلمة، فقد كتبت نديمة المنقاري في العدد الثاني من المجلة زاوية بعنوان: «شكر وتحية» وصفت فيها الإقبال على تداول المجلة، ووعدت بتحسينها «ماكان عددنا الأول يصدر إلى السوق، أو يصل إلى أيدي سيداتنا، ربات البيوت السورية، حتى ترددت أصداء مابذلناه من مجهود، وماقدمنا في ميدان الخدمة العائلية من عمل، وماكنا نتوقع أن نلاقي هذا الترحيب الكريم في أوساط الأسر السورية لأننا حسبنا سلفاً أن الثمرة الأولى ليست إلا بعض الجهد والمحاولة».

٤ – نظرة في أبواب المجلة وموضوعاتها:

تعد مجلة المرأة مظهراً حسياً من مظاهر النهضة الصحفية النسوية وإن مراجعة أبوابها في أعدادها المختلفة تظهر كيف واكبت مضامين تلك الأبواب

ماكان يجري في البلاد على مختلف الصعد، ولاسيما الاجتماعية والتربوية والثقافية، وقد تعددت الموضوعات في الجانب الواحد مما يعد مؤشراً على أن المرأة انخرطت بشكل عملي في تلك الفترة في دوامة الحياة اليومية على الصعيدين: العام والخاص لاستجلاء ماهوقائم والحديث عما يتوقع أو يُراد. وهذا التنوع في أبواب المجلة يفسر سبب رواجها بين جمهور القارئات - خاصة - كما يدل على أنه كان للمجلة خطة وسياسة في توزيع موضوعاتها وزواياها وأبوابها بالطريقة التي ترضي بها طموحات نسوية متعددة وأذواق متنوعة، فكانت هناك المقالة والدراسة والقصة والخبر والطرفة. . وعلى الرغم من كون صفحاتها معرضاً للرأي النسوي في المقام الأول، إلا أنه يلاحظ من خلال الموضوعات، أن تلك الأقلام النسوية لم يفتها إدراك أن إصلاح وضع المرأة الاجتماعي والإنساني والتعليمي جزء من إصلاح هذه الأوضاع على صعيد الوطن كله. كتبت السيدة «بهيرة الدالاتي» عقيلة السيد «شكري القوتلي» تثني على جهود منشئة المجلة من خلال كلمة ترحيبية في العدد الأول «كان للمرأة نصيب كبير في جهاد الأمة الذي أوصل البلاد إلى الحرية والسيادة، وإن مايعوزها الآن للمساهمة مساهمة ناجعة هو شيوع الثقافة في بيتها، فإذا ماتزودت بالعلم استطاعت أن ترفع من مستوى الحياة البيتية، ومتى علمنا أن الأسرة هي نواة المجتمع أدركنا أن بارتفاع المستوى البيتي يرتقي المستوى الاجتماعي، وهذا يعلي من كرامة الوطن العزيز بين الأمم». وقد تبنت الكتابات الصحفية النسوية الدعوة إلى رفع القيود عن المرأة لإطلاق طاقاتها المختزنة، وإخراجها من العلبة الأثرية المحفوظة في متحف المفرغين عن المشاركة والعمل، وكانت هذه الدعوة نوعاً من الاكتشاف الجديد للمرأة، والاهتداء إليها في ظل علاقات إنسانية متجددة، ورفض حبس قدراتها داخل غلاف هيولى شلها المتزمتون كما شاؤوا ردحاً من الزمن.

هاهي «منيرة علي المحايري» ترى أن من حق المرأة امتلاك موقع في

المجتمع، وفتح حوار مباشر مع الرجل في سبيل الإسهام في تغيير شكل العلاقات بينهما والأدوار من مستويات مختلفة بما يساير حركة التاريخ والتطور، ويكفل للمرأة حرية التعبير ووسائله. كتبت في واحد من أعداد «مجلة المرأة» تقول: «ليس هناك أي قانون يحول بين المرأة وبين الاستمتاع بما يستمتع به الرجل من الحريات العامة والخاصة، إنما هنالك عقليات أمية وتقاليد رجعية يجب محوها بالتعليم والتهذيب والثقافة الواسعة، ورغم مايحيط بظرفنا من الأزمات العصبية، مادية أو معنوية، برزت مجلة المرأة تحمل طابع المرأة وجهود المرأة ورسالة المرأة وثمرات أفكار المرأة لتؤدي أفضل واجب عملي في هذا الجهاد المقدس» كان الإيقاع العام للكتابة الصحفية النسوية منسجماً في دعوته إلى نهضة المرأة، وإن اختلفت التفاصيل أحياناً، وكان كفاحاً نبيلاً في جملته في سبيل تغيير النظرة الاجتماعية الضيقة إلى مقدرات المرأة، وفضل تلك المجلات النسوية، ولاسيما مجلة المرأة، أنها نقلت جوانب متعددة من هذا الكفاح مصورة أبعاده على صفحاتها:

أولاً: البعد التربوي:

احتلت الدعوة إلى تعليم المرأة على الصعيد العام أكبر ساحات القول والعمل، وكانت الصحافة النسوية تطالب بتطبيق مبدأ تكافؤ الفرص في مسألة التعليم بين الذكور والإناث كتبت «عصام الحكيم» في زاوية سؤال وجواب في مجلة المرأة عن التعليم أنه «المرشد والمقوم لأنه من أهم الوسائل التي تعصم المرأة من الوقوع في الزلل» ومن أهم الدواعي لدى الكثيرات التي أدت إلى تخلف المرأة السورية عن غيرها من النساء في البلاد المتقدمة أن الحياة العقلية التي سيطرت على البلاد كانت مركزة العقد في أيد قليلة تشعر بالبسطة والسلطان على العقول والنفوس، وفي تحرك المرأة من الجهل إلى العلم تضييع لهذا النفوذ والتسلط..

تقول « نديمة المنقاري» في مقالة لها بعنوان « المرأة السورية في المجتمع» و«نجد أن في الإقبال على العلم ثورة على القيود، وفورة في الحياة، وحركة بعد جمود، وفي الثورة والفورة والحركة تضييع لنفوذها»، وتعني كاتبة المقالة نفوذ الطبقة الرجعية، ثم تردف مستنكرة « وإذاً فعلى المرأةأن تبقى جاهلة خاملة وعليها أن تستكين راضية وعليها ألا تطمع في غير حاجتها إلى العيش المادي الرتيب».

أما «ليلى البكري» فتفترض أن المرأةمن الناحية التربوية أكثر قدرةعلى مهنة التعليم من الرجل، وإن هذه المهنة رضخت للمرأة التي فطنت إلى قيمة التربية وفائدة التعليم بعد أن وجهت عنايتها إلى اتقان طرائق التعليم والتعلم ووسائل الايضاح كالرجل وربما أكثر منه. من مقالتها«أهمية تعليم المرأة» قولها: «إني أرى أنه يجب أن يعهد إلى المرأة القيام بمهمة تعليم الفتيات والفتيان في مرحلتي التعليم الابتدائي والثانوي لأن لها من سعة الصدر وطبيعة الأمومة مايجعلها تفهم طلابها، وتنفذ إلى صميم عقليتهم». وتنحو الشاعرة « عفيفة الحصني» التي عملت ردحاً في التعليم - باللائمة على المربين الذين يستخدمون الأساليب القسرية في العقاب، وفي مقالتها « العقاب وأثره في التربية» تقول: « وما فتىء مثلنا الأعلى في التربية الضغط على حرية الأطفال، وكبت غرائزهم، وإضعاف شخصياتهم، فهذه الطريقة في التربية عقيمة جداً تشل حركة الطفل الفعالة، فينشأ اتكالياً عديم الثقة بنفسه..».

وتؤثر السيدة « مقبولة الشلق» الحديث عن دور المدرسة في تربية الحس الوطني لخلق المواطن الصالح وفي مقالتها « أهداف التربية الوطنية» ترى أن أهم ماتقوم به المدرسة « تهيئة مواطنين مخلصين عاملين يتمتعون بحقوقهم، ويقومون بواجباتهم». والإصلاح في رأيها لايتم « إلا إذا استند إلى العلم الصحيح والتربية الصالحة، وهذا إنما يتم في المدرسة».

البعد السياسي:

ثمة خلاف في المواقف الصحفية النسوية حول مشاركة المرأة في العمل السياسي، فمنهن من رفضت التفريق بين المرأة والرجل في الحصول على الحقوق السياسية إذ ليس من العدل والإنصاف أن تدعي الحكومات الديمقراطية الحقة في حين تهمل حقوق المرأةالسياسية، إن السيدة مقبولة الشلق في مقالتها « أهداف التربية الوطنية» تعلن رفضها لهذا التفريق في الحقوق، وتبين عواقبه « ولشد مايؤدي التفريق بين حقوق الرجل والمرأة في الأمور المدنية والسياسية إلى نشوء الأنانية واستحكامهافي نفس المرأة، فكم أسمع من نساء أنهن يحلمن بذلك اليوم الذي يرين فيه الندوة النيابيةتتألف من النساء وحدهن» . ثم تردف فكرة سخيفة بالطبع، ولكنها تدل على شدة نقمة المرأة على هذا القيد الذي يأخذ بخناقها ويجعلها مخلوقة لاتتمتع حتى بنصف الحقوق والواجبات التي يتمتع بها الرجل».

وعند« نديمة المنقاري» أصبحت المرأة السورية « تملك من الوعي ومن تفهم المسؤولية مايجعلها جديرة بتحمل أعباء مقدراتها ومشاركةالرجل في مصير البلاد»، وتتابع في مقالتها «المرأة السورية في المجتمع» لأن المرأة السورية، وهي تولف شطر الحياةتغبن، والسبب أنها تجبر على التمسك بقوانين لم تسنها وتشاريع لم تدع إلى بحثها». ولكن ثمة أصوات كانت ترى أن الوقت لم يحن بعد لدخول المرأة السورية إلى معترك السياسة، ومن هؤلاء « عفيفة الحصني» إذ تعلن في مقالتها «النهضة السياسية» أما أنا فلا أحبذ ذلك لأمرين:

- لأن السياسة كثيراً ماتحتاج إلى الغدر والمخاتلة والكذب والخداع، وهذا ينافي مايجب أن تكون المرأة عليه من نبل وسمو.
- لأن السياسة تحتاج إلى مجهود كبير وشغل مستمر، وهذا يصرف المرأة عن واجباتها نحو أسرتها».

وتذكر السيدة «سميحة المصري» بدور المرأة في صياغة التاريخ النضالي لسورية إبان الاستعمار الفرنسي، وهاهي في مقالتها «كفاح المرأة

الوطني» تتحدث عن مواقف المرأة النضالية «رأيناها إبان الحوادث الكبرى في وسط المظاهرات والإضرابات والثورات تشارك مشاركة جدية فعالة، فتضرب الطالبات كما يضرب الطلاب، ويتظاهرن كما يتظاهرون، ثم قامت بواجب أقدس تسعف الجرحى، وتواسي عوائل الشهداء، وتساهم في كل عمل يعود على الوطن بالخير والصلاح».

– البعد الاجتماعي:

خاضت الأقلام النسوية جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية، ومنهن من اندفعت اندفاعاً عاطفياً لتقرر أن ماقام به الرجل في حق المرأة جريمة لاتغتفر ومن مقالة السيدة «براءة القوتلي» هذه العبارات التي تتدفق غضباً نسوياً على الرجل «نفذ في المرأة حكم الرجل، فأغمض عينيها لكي لاترى، وأسدل ستاراً كثيفاً من الجهل على عقلها لئلا تعلم، وأحاط بصيرتها بضروب من العماية لكي لاتبصر، هذا هو دستور كل متسلط، وسبيل كل جائر».

في حين تدعو السيدة «توجهان الحسيني» في مقالتها «حياة المرأة العملية» إلى ضرورة مشاطرة المرأة الرجل الحياة مناصفة لأنه حق من حقوقها حرمت منه، ولكن في لهجة معتدلة «يجب على المرأة أن تشاطر الرجل حياة الجد والنشاط، وأن تنزل إلى ميدان العمل مهما اختلفت فروعه» وتؤكد السيدة «عناية رمزي» أهمية خروج المرأة إلى ميادين العمل والحياة وتعلل ذلك في إحدى مقالاتها قائلة: «فالمرأة كالرجل تحمل الخصائص الإنسانية والمزايا الاجتماعية قبل أن تحمل الصفات الجنسية، فهي إنسان مفكر، وكائن اجتماعي قبل أن تكون زوجة وأماً». ومن ثم توجه الأنظار إلى جهد المرأة في ميدان الخدمة الاجتماعية» وبعد أن كانت النساء لايجتمعن إلا للتفكير في الأزياء أصبحن ينظمن الجمعيات الخيرية لتأسيس المستشفيات والمصحات وتشييد المبرات الخيرية، ويساهمن في التبرعات».

وتتجه السيدة «نعيمة المغربي» إلى انتقاد بعض التصرفات

الاجتماعية، ومنها التقليد، وتعتبره من علامات الأمة الجاهلة وترى أن أسوأ أنواع التقليد «الاغراق في حب الظهور، والجري وراء الأزياء وأسباب الترف» كما ترى في تقليد الشرقيين للغربيين لوناً من ألوان الضعف عند الشرقيين، وبذلك توسع مفهوم التقليد، وتجعله من رواسب العقد الاستعمارية وتعلل ذلك قائلة: «إن إعجاب الشرق بالغرب واقتباس الشرقيين لكثير من عادات الغربيين من الأمور التي يسهل تعليلها، فما برح الضعيف مولعاً بتقليد القوي محتذياً مثاله، إما تقرباً منه، أو لظنه أن هذا الاحتذاء يكسبه شيئاً من تلك القوة ولو في الظاهر». وكانت الاهتمامات الصحفية النسوية في الجانب الاجتماعي كثيرة ومتشعبة بسبب تشعب هذا الجانب في الحياة العادية.

– **البعد الأدبي:**

تعددت الألوان الأدبية والثقافية المختلفة التي جرت على أطراف الأسلات النسوية، وفاضت على صفحات «مجلة المرآة». ففي الحديث عن معنى الأدب الحي تتوخى «عناية رمزي» في مقالتها «النهضة الأدبية» تقديم تفسير للأدب الحي تفسيراً لا يخلو من ذاتية «أما الأدب الذي أفهمه من هذا الاسم فهو بلا شك الأدب الحي، وهل الأدب الحي إلا أخو الحياة وصنوها، أو هو الحياة عينها، وهل كان الأدب إلا مرآة للخواطر الأدبية، وله بالجمال وكد على الحق كما قال شلجل – أو الكتاب المفتوح الذي تقرأ فيه الحقائق العليا في الوجود والمعاني الخالدة في الحياة».

وفي موضع آخر تقول: «هذا مفهوم الأدب الذي أدين به، وهذه هي رسالته في ايقاظ النفوس النائمة، وتحريك العقول الجامدة، وتكوين فكر الأمة، وتهذيب الطبائع الإنسانية وتمجيد الحياة العملية، وتأويل الفكر والخواطر التي تكون ذهنية المجتمع، ومن ثم تسمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة وأخيلتهم العادية». وفي المقالة النقدية تأخذ السيدة «خديجة شقير» على الشاعر أحمد شوقي موقفه المتراخي في

مجال دعم المرأة وتعاتبه بسبب ميله إلى رأي التقليديين السلفيين في مسألة تحرير المرأة، ففي مقالتها«شوقي والمرأة» تقول: «وسمع شاعرنا زعيم النهضة النسائية قاسم أمين. ينادي بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها، فاكتفى بتلميحه إلى فك قيود المرأة من خلال إطلاق ذلك البلبل السجين من قفصه، فقال قصيدته بين الحجاب والسفور». وتكتب الشاعرة «عفيفة الحصني» مقالتها«الآنسة مي» مصورة أثر بصمة الحزن الدفين في رسم ملامح شفافية الأديبة مي في زيادة «عاشت متألمة حزينة، وودعت الحياة منكدة كئيبة، وكذلك شأن من كان رقيق الإحساس ملتهب العاطفة متوقد الذكاء»، وتتحدث السيدة: «نعيمة المغربي» عن «أثر الأغاني في توجيه الشعب» وتلفت النظر إلى ضرورة الانتباه إلى مضمون الأغاني لأنها «من الأمور التي يجب أن نوليها اهتمامنا فبواسطتها يستطيع الشعراء أن يجعلوا من عقلية الشعب عقلية راقية، ويوجهوه توجيهاً صالحاً مهذباً». وترفض في الوقت نفسه تلك الأغاني التي تتمثل فيها الكآبة والندب «كفانا بكاء وعويلاً، ولتكن أغانينا مقتبسة من روح العصر الذي يفيض بالقوة والنشاط» وترفض الأديبةوداد سكاكيني إبعاد المرأة عن الانخراط في المجالات الفنية، ولاسيما التمثيل، وتتساءل«أين المرأة السورية من نهضة التمثيل؟ أحسب أن لاأثر لها، ولولا مشاهد من السينما تأتينا من نحو مصر، وتلوح فيها الفتاة السورية في أدوار خفيفة لقلت إن الأرض مازالت قاحلة».

وهكذا تعدد النتاج وتلون، وأسهم في طرح قضايا ملحة تهم المرأة والمجتمع والوطن، والغاية الإسهام في تعزيز دور المرأة في البناء وتقدم الوطن، ولم تكن تلك الانطلاقة النسوية سوى مسيرة كفاح عكست موقف المرأة، كما كانت رسولاً أميناً على نقل رسالة المرأة إلى المجتمع، ورسالة المرأة إلى المرأة، وكما قالت السيدة: «نديمة المنقاري» في إحدى افتتاحيات مجلة المرأة: «وكان من هذا كله أن فهمت المرأة من حقيقة نفسها - في المدة الوجيزة - بفضل انتشارالصحافةماكانت تحتاج في فهمه إلى الوقت الطويل».

المراجع

- نديمة المنقاري، مجلة المرأة، الاعداد من ١ - ٩ - ١٩٤٧ - ١٩٤٨
- العدد المختار من مجلة المرأة ١٩٤٨ .
-أنيس الخوري المقدسي، الاتجاهات الأدبية .
- عبد القادر العياش، معجم المؤلفين السوريين .
- هاشم عثمان، المرأة في الساحل السوري .
- مروان المصري - محمد علي وعلافي، الكاتبات السوريات من ١٨٩٣ - ١٩٨٧ .

* * *

شوقي بغدادي والرحيل الخالد الى الطفـــولة

سلمان حرفوش

مع شوقي بغدادي لا خوف عليك من الضياع في متاهات التعمية وتكلّف الغرابة والغموض. فـهـا هنـا كـلمـة تشـفّ صدقاً وعذوبة، وتكـاد تذوب رقةً وصفاءً، لأنـهـا نابعة بعفوية من قلب شاعر. وياله من قلب يقف أمام الوجـــود في ثالوثه الخالد:الحق،

* سلمان حرفوش: باحث وأديب من سورية، له اهتمامات في النقد الأدبي.

والخير، والجمال، وقد اجتمع الثالوث هذه المرة في أضمومة واحدة، أضمومة الحب والتواصل: بالشعر... ومن أجل الشعر!! نعم، يضعك شوقي بغدادي مباشرة أمام الوجود والشعر على حد سواء ويقنعك منذ الوهلة الأولى أنك حيال شاعر لا يقسر الكلمات، ولا يعتصر الذهن نظماً وإنشاءً، بل ينطلق على سجيته الشعرية السليمة، لكن... بدراية ووعي عميق لما يريد: إنه باستمرار أمام نفسه، فيها يسبر أسرار الوجود، ومنها يستمد معين الشعر، وفق آلية دؤوبة تنقسم النفس فيها، لحظة الخلق الشعري إلى ذات وموضوع، فكأنه يريد مجدّداً ودائماً تأكيد قولة سقراط الشهيرة: «اعرف نفسك»، باعتبارها لبّ المعرفة، وأساس الإبداع. لا ولا حاجة بك في رحاب هذا العالم الشعري الفريد للاستعانة بخيط آريان، فالشاعر يأخذ بيدك ويمشي معك الهوينى على دروبه الشعرية الواضحة المعالم، وها هو يهمس لك ختام قصيدته: «نشاز على أوركسترا الضوضاء» من ديوان: «رؤيا يوحنا الدمشقي»:

يرجعُ الناي خفيفا
يرجعُ الناي نحيلا
يرجعُ الناي كمن يسترحم الدنيا
لتصغي لشكاواه قليلاً
هكذا ينطلقُ الناي وحيداً
وجميلاً... ...
وأصيلاً...

فتفهم أنك مع طائر في غير سرب، طائر وحيد، لكن غناءه شجيّ البوح، ترجيعَ الناي المجروح الصوت، إنه الصوت الجميل الأصيل بعيداً عن ضوضاء الشعر التقليدي المقعقع في الاحتفالات والمناسبات، وهو في حقيقته أبعد ما يكون عن النشاز اللهم إلا إن كان التجديد نشازاً! وها أنت دفعة واحدة مع أربع دعامات في بنيان شوقي بغدادي الشعري:

- التفرّد أولاً
- التجديد ثانياً
- الجمال ثالثاً
- والرقة رابعاً

وها هو الشاعر يهمس مجدداً في أذنك من ديوانه «أشعار لا تُحَبّ» وتحديداً من قصيدته «اللذّات الصعبة»:

ستظلُّ اللذّةُ في دمعه
وتظلُّ النشوةُ في شمعه
وتظلُّ الرغبةُ في جرعه
أمّا الضحكاتْ
أمّا النيران على الطرقاتْ
أمّا الأنهار على الجنباتْ
فلسوف تظلُّ كأمنياتْ
ولسوف يفتّش عنها من
يقنع بالسهل من اللذّاتْ

وتجد أن من الضروري أن نضيف إلى الدعامات السابقة دعامتين جديدتين:

- العمق الإنساني من جهة
- ووحدة النفس الشعري من جهة ثانية.

أما العمق الإنساني في معاناة مأساة الوجود دون أوهام أو سطحية، أو عواطف سهلة مبتذلة، فتراها في انبثاق اللذة من الدمعة، لا من الضحكات، وتدفق النشوة من لهب الشمعة الناحل لا من النيران المتأججة على الطرقات، وتحريك الرغبة من جرعة صغيرة لا من الأنهار الدافقة. وأما وحدة النفس الشعري فتلمسه بكل وضوح في تجاوب هذه الأبيات التي تعود إلى عام ١٩٦٢ مع الأبيات السابقة العائدة إلى عام ١٩٨٦-!!- الفاصل

الزمني مقداره ربع قرن من الزمان تقريباً، والروح هي هي. فهل الناي النحيل إلا صدى الشمعة المضطربة المتمايلة، والدمعة المتألمة المترقرقة بصمت؟! وفي الحالتين، هل الشاعر إلا في خلوة مع ذاته والشعر بعيداً عن ضوضاء الجمهور، ومع العاطفة الدفينة الحميمة بعيداً عن رغوة الانفعالات المتوهجة للحظة عابرة؟!

إطلالة افتتاحية على عالم شوقي بغدادي الشعري ولنا عودة إلى تلك الدعامات أو الأركان التي استعرضناها في هذه العجالة. ونريد الآن أن نتساءل عن منبع الإلهام لدى الشاعر، وسوف نسعى إلى التقاط الشرارة الأولى التي أطلقت لديه حالة الشعر.

النكوص الطفولي والإبداع الشعري

البحث عن زمن الطفولة الضائع، واستعادة اللحظات الحميمة بكل ما فيها من نضارة وتكشف - استعادتها عن طريق الفن إحياءً وتخليداً - ربما كان من الدوافع الأساسية المحركة للإبداع الفني والأدبي عموماً - والشعري تخصيصاً. على أن شوقي بغدادي في أعماله الشعرية يوفر عليك عناء التأويل والتعليل، ويبين لك دون مواربة أنه من عالم الطفولة انطلاقه، وإلى الطفل الكامن في داخله انتسابه:

آوي إلى ذكرى العيون
تضيء لي وسط الظلام
فكأنني أجتاز أسواري
وأركض كالغلام

وهذا البوح الواضح الدلالة من قصيدة «أخلو إليك» الواردة في ديوانه: «لكل حب قصة». نعم، الدلالة ها هنا ليس فيها أدنى التباس، فالشاعر العاشق يجتاز أسوار النضج الخانقة وينطلق عدواً طفولياً مشغوفاً نحو الحب. أما في قصيدة: «ألبوم صور» من الديوان نفسه، فيزداد المعنى النكوصي وضوحاً، والعاشق يعرض ألبوم طفولته الحافل بالصور على حبيبته:

خذي . . هنا أنا وحدي
محدقٌ لا أريمُ
لي نظرةٌ ليتها لي
ظلّت ، وظلّ القديمُ

ويمكننا متابعة عرض العديد من الأستشهادات الشعرية المأخوذة من دواوين الشاعر المتعاقبة ، وكلها تصب في المصب الطفولي نفسه ، ولكن ذلك لن يزيد الفكرة جلاءً فنتوقف عند هذين الاستشهادين لا غير . سوف نذكّر مع ذلك أن عنوان الديوان الصادر عام ١٩٨٥ هو : «عودة الطفل الجميل» -!!- والطفل في متن الديوان ما كان إلا روح الشعر المتجددة في أعماق الشاعر ، وقد عادت منتفضة بكل قوة وزخم .

لكن إحياء الطفولة الغابرة يعني فيما يعنيه أيضاً التمزق بين حدّي السور العائلي : الأب من جهة ، والأم من جهة ، فما العمل ، والميل الفطري للإبن هو باتجاه الأم؟ لقد حل لا شعور الشاعر المشكلة بكل بساطة ، في قصيدة «كابوس» من ديوان : «أشعار لا تحب» :

يا أمّاه ... يا أمّاهْ
لم أصرخْ أبداً أوّاهْ
لكني في الحلم رأيتْ
الأمواهْ
تجرفُ بيتاً عمرناه
وأبي يخبط وسط الماءْ
وأنا تخنقني الظلماءْ
وتشدّ يديّ الأغلالْ
وعلى قدميّ الأثقالْ
حتى صرتُ من التعب
أصرخُ لكن لا أستطيعَ

أن أوصل صوتي لأبي
حتى ابتلعته الأمواه
وأنا أجهشُ: واأبتاه!
يا أمّاه.. يا أماه
لن أصرخ أبداً أوّاه
لن أنهارْ

هكذا إذن! لقد غرق الأب من تلقاء نفسه، وخلا للإبن وجه الأم فتشبث بها معاهداً إياها على المقاومة والتمسّك بذاته الثائرة حتى النهاية؛ وهو في هذه الخلوة مرتاح الضمير -شكلاً- لأنه كان «يريد» إنقاذ الأب لولا الأغلال والأثقال والظلماء، ولأنه بعد غرق «الغريم»، قام بواجب الحزن فبكى وأجهش في البكاء!!.. وهنا لا بد من عرض الحالة المناقضة تماماً لدى فايز خضور، حيث قام لا شعور الشاعر عن سابق تصور وتصميم بقتل الأب وتعليق صورته على الشراع المغامر فزّاعة للنوارس في قصيدة: «أظافر المعصية» التي تعود إلى بداياته في عام ١٩٦٠:

... ...
وأوغل في القاع، أوغل قرصانُ خوف الجزيرة..
يعلّق وجه أبيه على القَلْع فزّاعةً للنوارس
ويهجس: أمسِ قتلتُ أبي، كنتُ (شهماً)
... ...

نعم، هما شاعران متناقضان في نقطة الانطلاق! فهل من عجب أن يكون شعر خضور بحق قوياً زاخماً، بينما شعر بغدادي يذوب رقة وعذوبة؟ ألا إن خضور بحق وجدارة «قرصان» أعالي البحار والشعر، وأما بغدادي فهو بحّار الشواطىء الشعرية الحميمة التي لا تخلو من المخاطر، لكن بحّارها قريب باستمرار من يابسة الأمان والنعومة واللين. وليست القوة سبقاً، لا ولا الرقة تقصيراً: إنهما ببساطة سمتان محوريتان، مرتبطتان

بأعماق اللاشعور، تحديداً بالنقطة التي انطلقت منها شرارة الشعر الأولى، وهي في الحالتين شرارة أوديبية المنشأ، متفجرة بالتمرد على الشعور بالذنب لدى خضور، مسالمة مهادنة لدى بغدادي «الناكص ببراءة» نحو الطفولة وقد خلت الساحة من الغرماء. وكأني أسمع الآن اعتراض معترض ينبر بحدة وضيق:

- ما أبرع معشر المتنطحين للنقد في «تحبيل» النصوص الأدبية بالمعاني الغريبة عنها لمجرّد المبالغة والتباهي!! فقصيدة «كابوس» ياعزيزنا كتبت في السجن أيام الوحدة، والبيت المنهار ما هو إلا رمز الوطن، والأب الغريق رمز الشعب والآمال التي عقدت على الوحدة السورية المصرية ثم تمزقت بالممارسات اليومية للحكم آنذاك؛ والأغلال والأثقال بالتالي هي بكل بساطة السجن الحقيقي -لا المجازي هذه المرة-، وهو السجن الذي أودع فيه الشاعر! تلك هي ظروف القصيدة، وهذه دلالاتها، ففيم التعالم والإغراب؟!

وسوف أتفق مع هذا المعترض في أمور وأخالفه في أمور. فأولاً لسنا على الإطلاق بصدد «تحبيل» النص سفاحاً بما ليس فيه، لا ولا غايتنا التعالم والتباهي والإغراب. والقصيدة يمكن أن تُحمّل، بالتفسير المباشر، المعنى الذي أشار إليه هذا المعترض، المحاجج بدقة وألمعية. ولكننا متى تركنا العموميات وتعمقنا في التفاصيل والجزئيات، كان من حقنا -وواجبنا- أن نتساءل لماذا لم يجرف طوفان الخراب إلا الأب؟ وما هي المعجزة التي وفّرت للأم النجاة من المدّ الكاسح، علماً أن البيت العامر قد أصبح في خبر كان؟! فلا شيء يترك في الإبداع الحق للمصادفة المجانية، ولا شيء يُساق جزافاً، عفو الخاطر: وكلّ ما يورده قلم المبدع.. «مقصود» وهذه «القصدية» المبيتة نابعة حيناً من ساحة الوعي، مثلما هي متدفقة أحياناً من أغوار اللاشعور. فأما القصدية الواعية فهي «خطاب» محمّل بالإيحاءات وموجّه إلى القارىء -المتلقي- وأما القصدية اللاشعورية فهي تفريغ لشحنة ضاغطة، حيث

يكمل المبدع عملية «التطهر» بالتماهي الكامل مع نصّه، تماماً مثلما يتماهى معه ويتطهر به القارىء في الطرف المقابل، في حالتيه هو الآخر، الواعية واللاشعورية على حد سواء. ولولا الارتياح الأكيد لبقاء الأم، تخصيصاً وحصراً دون الأب، لكان «كابوس» الشاعر قد جرفها هي أيضاً في مدّ الطوفان. هذا وإن «فهم» نص مالا يتحقق إلا بتناوله في كلّيته أولاً، تماماً مثلما أن «فهم» كاتب النص لا يجوز إلا أن يتتبع جميع أعماله. فالقراءة الأولى انطباع، والانطباع يظل مجرد فرضية إلى أن يتم تمحيصه، في حالة النقد الأدبي، بملاحقة كل «البراهين» النصيّة المترددة هنا وهناك، في هذا النص أو ذاك. حينذاك فقط تتحول الانطباعات إلى رأيٍ راسخ ويمكن للناقد التحدث عن «ثوابت» كاتب النص وعن حقائقه العميقة الغور. فإذا ما طبقنا هذا المنهج ورجعنا إلى دواوين شوقي بغدادي الشعرية المأخوذة كمراجع لهذا البحث وهي على التوالي:

- لكل حب قصة/ عام ١٩٦٢
- أشعار لا تُحب / عام ١٩٦٥
- عودة الطفل الجميل/ عام ١٩٨٥
- رؤيا يوحنا الدمشقي/ عام ١٩٩١
- شيء يخص الروح / عام ١٩٩٦

وجدنا بوضوح أن «الأب» غائب كلياً فيها، بينما «الأم» تتجول من قصيدة إلى قصيدة، وتتلامح هنا وهناك في جميع الدواوين، رغم التباعد الزمني الكبير بين أول ديوان «لكل حب قصة» وبين الديوان الأخير «شيء يخص الروح» -!!- فها هي قصيدة «العشاق يطيرون نحو الشرق» من الديوان الأخير وقد نظّم الشاعر أربع بوابات للولوج إليها:

١ - صلاة الفرح
٢ - الكابوس
٣ - المقاومة

٤ - الخلاص

أما محورها فهو «نجمة» أسقطتها معجزة قرب الشاعر، و:

الدربُ طويلٌ من دونكِ
أيتها السيّدةُ البيضاءُ

تُرى فمن تكون هذه السيدة البيضاء / النجمة التي تقف بجانب الشاعر تنقذه في رحلته مع «القافلة» ؟ ثم ها هو كابوس عام ١٩٩٦ يتجاوب تجاوب الصدى مع كابوس عام ١٩٦٥ في السجن :

من يوقظني الآنَ
لقد أوغلتُ بعيداً
وغدوتُ وحيداً
ها أنذا يتجاذبُني الركّابُ
فلا يحميني الطفلُ المقهورُ

مع فارق أن الكابوس القديم أفسح المجال للطفل كي يتشبث بالأم، أما طفل الكابوس الجديد فهو «مقهور» و «وحيد» . ولكن ها هي البوابة الثالثة : «المقاومة» ، والنجمة / الأنثى/ السيدة البيضاء تندفع لنجدته بالحب، وتهمس له :

انهضْ، انهضْ
لا تعبأْ
لو متَّ سأحييكَ
ولو مزّقكَ الوحشُ سأجمعُكَ
ولو نثروك على أطرافِ الدنيا
سألمُّ نثارك مثل «اوزيريس»
أنا «ايزيس» أتيتُ لأبعثكَ
... ...
ألفّكَ بذراعيَّ

كما الأمُ
كما الأختُ
كما المُحبوبةُ تفعل في الذروة

فهل بعد اجتماع: الأم، والأخت، والمحبوبة، وإيزيس من لبس أو اجتهاد. لقد حضر الماء وبطل التيمّم. وما الماء هنا إلا المعنى الواضح رغم انبثاقه من أعماق اللاشعور؛ ففيم التيمّم تحريفاً وجدلاً عقيماً؟! ناهيك أن المعنى ذاته تقريباً - بصيغة أبسط وأرقّ- يرد في: «أخبارنا في الحي» من ديوان «لكل حب قصةٌ»، أي قبل أكثر من ثلاثين عاماً من الاستشهاد السابق. هناك، كان الشاعر عاشقاً غضاً والحارة والجيران مشغولون بقصة الحب الوليدة. وتأتي جارة «حشرية» تنقل الأخبار وتجس نبض العاشق المتيّم. فما علاقة الأم بهذا الموقف؟ ضمن المعطيات التي تحكمت في إطلاق تجربة الشاعر الإبداعية، لا بد أن تكون لها علاقة. وها هي في «تواطؤ» أو ما يشبه التواطؤ، متلصصة على حديث الجارة:

ورأيتُ أمّي في تردّدها
تصغي لنا، والهمسُ يُذهلها
حتى إذا ذهبتْ أتيتُ لها
متضاحكاً، وأنا أقبّلها
فإذا بها تروي حكايتنا
وإذا أنا المسؤول أجهلُها

وتستمر القصيدة رشيقة، لينة، والأم تطلع ابنها العاشق على جميع تفاصيل قصة حبه -!!-: إنها الطرف الثالث المكمل للحب، بل إنها وفق كل الظواهر هي موضوع الحب بعد أن تجسدت في شخصية أخرى، فأي عجب أن تنتهي القصيدة والعاشق يعاهد الأم -ويستسمحها- على الوفاء للمحبوبة:

وأحبُّها، وأحبُّها، ولو ان

قامت سدودُ الأرض تفصلها

عود على بدء

نعم، لدى شوقي بغدادي، وفق كل المؤشرات الصريحة الواردة في شعره حالة نكوصية، لكنه نكوص إبداعي تم التعبير عنه شعراً، والشعر خير مطية للميمّم شطر فردوس الطفولة الضائع. والنكوص في حالة بغدادي هادىء وادع - دون مشاكل تذكر. فالأب حسب كل الظواهر مسالم، والأم تفيض حضوراً جميلاً، رقيقاً، دون أدنى ممانعة من الأب. فأي عجب إذا ما عمرت نفس الطفل بالمشاعر الرقيقة، وامتلأت أعماقه بروح إنسانية شفافة، تنشد التناغم، وتكره القسوة والعدوان، وتسعى جاهدة إلى التواصل بالعمق، مع الأشياء والناس؟! وهذا الطفل الكائن في الأعماق المرهفة هو ما تشبث به الشاعر وما يزال. واسمعه في «عريس الزين» من ديوان «عودة الطفل الجميل»:

يا أيها الطفلُ المقدّسُ
كلّما غامرتُ
واستبعدتُ إنجيلي
قرأتُكَ
فاستعدتُ بكَ السكينه
... ...
هذا نصيبُكَ
أن تكون لي الدليلَ
وأن تكون لي البديلَ
فكُنْ نصيبي.

«هذا نصيبُكَ.. كن نصيبي» أو «أنت أنا، وأنا أنت» وها نحن أمام الطفل الشاعر! مشاعر وأحاسيس الطفولة الغضة مدعمّة بوجدان وفكر البالغ المرهف. ويمكننا، ضمن هذا المنظور، أن نتفهم الآن غنى أعمال

بغدادي الشعرية بالتفاصيل الصغيرة الدافئة، وبالأحاسيس الشفافة المتألقة: لوناً، وصوتاً، وملمساً. وتشعر بالعزاء، ويهمس صوتك الداخلي: آخ! الحمد لله! أخيراً، هذا شعر، من القلب إلى القلب؛ جميل، رشيق، عميق، حلو الأداء مبنى ومعنى، بعيداً عن حالات «الذهان» الشعري المسيطرة على منبر الشعر!!

وأجمل ما لدى المبدع وقوفه الطويل أمام حالة الإبداع وهذا ما يحققه بغدادي دون مواربة، فهو أبعد ما يكون عن غرور الشهرة، وأقرب ما يكون إلى حالة الدهشة والتشكك و... ... المتابعة الدؤوبة. وذلك أن الإبداع لدى المبدع الحق صخرة سيزيف يرفعها في كل خلق إلى الذروة، فتعود إلى السفح، ليعاود سيرته معها في خلق جديد. وتلك حالة من القلق، والتوتر، وعدم الرضى، يتعذر على «المنشئين» معاناتها، وشتان ما بين المنشىء والمبدع!

أمسكتُ الإزميلَ وصمّمتُ
ولكنّ الحجرَ تأبى
لكنّي حينَ شددتُ عليه
بأظفاري، لانَ ولبّى
جرَّحت الكفَّ ولكنّي
أحسستُ بها ألماً عَذْبا
باركتُ بدامينِ الخَلْقَ
وصرتُ بلونهما ربّاً (الإله الدامي - أشعار لا تحب)

نعم، الإبداع الشعري ليس من طرف اللسان، لا ولا برأس الريشة المنزلقة ببراعة فوق بياض الورق؛ إنه من القلب الدامي بصدق ومعاناة:

لأنّني أبحثُ عَنْ
شيءٍ من السرورْ
لأنّني أريد أن أثورْ

لأنّني أحلم أنْ
أمرَّ، مثلَ النور
... ...
كتابة القصيده
ليست من الغرورْ
لكنَّها عقيده
وصرخةَ الأخوةَّ المجيده
في عالم مدحورْ
وزهرةٌ تنجم في
مقالع الصخورْ (كتابة القصيدة / أشعار لا تحب)

وها هنا تتحدّد وظيفة الشعر! إنه فعل محبة، ووعي، وحلم جميل، مثلما هو أخوةّ ثورة وتمرد... زهرة لا تنبت إلا في أرض الرجال!!

ومن ديوان «أشعار لا تحب» أيضاً، من قصيدة «المسوَّدة»:

أوّاه كم حاولت أن
أصحّحَ المسوَّده
أن أتّقي الأخطاء
في متاهتي المعقَّده
أعود للوراءْ
أنظر في صفاءْ
كي أبدأ الصفحةَ من جديدْ
لكنني وجدتني أعيدْ
أخطاء أخرى
لم تكن موجوده
ومرّةً أخرى أحسّ حسرة جديده
وأنه هيهات

لن تكتمل القصيده

فترى على الفور، استكمالاً لإشكالية الشعر، الوجدان الشعري المتوتر دائماً بالقلق وعدم الرضى، فالمسافة تظل قائمة بين الكلمة والنفس... تضيق قليلاً.. ربما؛ لكنها لا تزول أبداً. وليست مسافة البعد والتقصير بين الدال والمدلول بالوحيدة، فهناك مسافة أخرى تفصل في الأعماق بين الذات الواعية المليئة -الأنا الحقة- وبين الذات الفاغرة المبدّدة -الأنا المزيّفة- كما في قصيدة «شيء يخص الروح» من الديوان الأخير الذي يحمل عنوان القصيدة:

آه لو كنتُ أنا حقاً أنا
لو في بياني
بعضُ ذرّات المجرّات
التي يسبحُ فيها عنفواني
من تُرى خططني شكلاً
ومضموناً محاني
كلما حاولتُ أن أدنوَ من نفسي احتواني
ناشراً حرّاسهُ ما بين قلبي ولساني

حيث تندمج أزمة الذات والشعر في بوتقة واحدة. فالوجود لغز، والذات الإنسانية المتدفقة بعنفوان اللانهاية ضائعة في خضم الضرورات الصغيرة اليومية، مثلما الشعر المنبثق من أعماق النفس المذهلة الغنى والتشابك يتخبط في قيود الألفاظ المبعثرة على الورق. لقد رحل شوقي بغدادي ناعم البال، خالي الوفاض، إلى فردوس الطفل القديم، فاستعاد نضارة العالم، ورقة المشاعر، ولكن كيف السبيل إلى امتلاء الطفولة بالذات والكون دون أدنى تنافر أو تمايز؟ ومن أين للبالغ المرهف ردم الهوة المخيفة التي فتحها الوعي بين الأنا والآخر، وبين الذات والموضوع، وفي النهاية القصوى بين الوجود والعدم؟؟ ومن طرف آخر، أين من يمكنها أن تعوّض

عن دفء أحضان الأمومة؟ وأين يمكن للبالغ الناكص إلى الطفولة أن يجد الحب المنشود؟ هنا لا بد من وقفة مطولة مع ديوان عام ١٩٦٢ : «لكل حب قصة» ومتابعة مرتسماته في الدواوين اللاحقة .

لكل حب قصة

يبدو العنوان مشوقاً وأنيقاً . لكنك لا تتمالك نفسك للوهلة الأولى من إجفالة نافرة . فالبيان العربي ، على ذمة أصحاب الذم ، خلق خصيصاً للغزل ؛ والعربي - ما شاء الله كان - يذيب الحديد في القتال ، لكن . . تذيبه الأعين النُجل . . وأما التي في طرفها حور فتقتله إلى غير رجعة ! ! نعم ، تغافلك للوهلة الأولى إجفالة ؛ فعمر بن أبي ربيعة قديماً ، ونزار قباني حديثاً ، ومن لف لفّهما في هذا الميدان قد أتخموا الذائقة العربية حتى الحلقوم عشقاً وغراماً ، وغزلاً وتشبيباً ، ذات اليمين وذات اليسار . وتساورك الظنون أن بغدادي سوف يدلي بدلوه هو الآخر في الاتجاه ذاته ، مجرباً فيك بيانه الغزلي ، ممارساً استعراضيته على منبر الشعر . لكنك تفاجأ بنمط مغاير كلياً . ولا تملك إلا أن تغير العنوان من تلقاء نفسك وتجعله -تصويباً- : «قصة الحب» . وذاك أن حالة النكوص الطفولي ، واستحالة تعويض حب الأم ، جعل من الشاعر محللاً نفسياً دقيقاً ، فجاء الديوان بأسلس وأرق لغة تجوالاً متمهلاً متأنياً على عالم الحب ، متابعاً خطه البياني المتدرج صعوداً إلى ذروة التوهج ثم هبوطاً مطرداً بانتظام إلى وهدة الانطفاء والتلاشي . وبالخط العريض فالحب كما يعرضه الديوان في تسلسل مراحله المتعاقبة :

- يبدأ مصادفة حيث العلاقة العابرة إلى ميل ، فتعلّق ،
- والتعلق ينمّي عملية إسقاط وبلورة يتم من خلالها رسم هالة للمحبوب ، مشعة مشرقة ،
- وتزيد الممانعة والحواجز - ممانعة المحبوب والمجتمع - تلك الهالة إشراقاً ، فهي نار في الضلوع العاشقة ،

- ويساعد الفضول من جهة - والهجر المؤقت من جهة، على تأجيج تلك النار اللذيذة والمؤلمة في آن معاً.
- وتأتي اللقاءات والوصل المنشود وها نحن في ذروة الخط البياني الصاعد؛
- هنالك لا بدّ من لحظة تنقشع فيها الغشاوة حين يظهر التنافر في أمر عابر، فينزل المحبوب عن عرشه الوهمي المنزّه،
- وتزيد المكابرة وعزة النفس من المسافة الفاصلة بين المحب والمحبوب،
- وتلعب الاشاعة دورها في ترسيخ الوقيعة،
- ليحل السأم محل اللهفة،
- ثم لا بد من وداع صامت،
- يبدأ الشوق من بعده ذوبانه البطيء المؤلم،
- وتلعب من طرف آخر يقظة الذكريات أحياناً دورها في زيادة ذلك الألم،
- إلى أن تنقضي «الحالة» فهي طيف حزن عميق صافٍ وظلال حسرة باقية.

وسوف أكتفي في هذا المجال بأربعة نماذج مختصرة. الأول منها ختام قصيدة بعنوان «كآبة المساء».

دندني لي.. دندني
واسكبي في أذني
أيَّ لحنٍ مبهمٍ
أيَّ صوتٍ محزنٍ
واحمليني فوق هذي
الأرض.. خلف الزمنِ
علّني أبكي.. ويمضي

كلُّ شيءٍ . . علّني

ونحن في هذه القصيدة ما نزال مع الانسجام والألفة والرغبة في الخروج من دائرة الواقع الخانق . . زماناً ومكاناً، بالحب ومن أجل الحب؛ أما الحزن والأسى في البيت الأخير، فهما لا شك بفعل التوجّس الذي لا بد أن يصاحب كل سعادة بالغاً ما بلغت من الصفاء . ونأخذ النموذج الثاني من قصيدة «الخصام اليومي» .

أعرفها ثوراتك السود ريحاً
تعصف إن ثرتَ عليها، وتعتو
سكتُّ يا أخت وفي الصدر شيءٌ
كم شئتُ لو قيل، ولكن كتمتُ
... ...
ياما تخاصمنا، وقلنا: انتهينا
ثمَّ تخاذلنا، فعادت، وعدتُ

وهنا مع هذه الأبيات، نلمح كيف يستحيل أن يلغي الحب المسافات، ولكن المحب يتمالك نفسه ولسانه ويكتم كلمة: الوداع. ورغم تكرر الخصامات التي تكشف عزلة «الأنا» حتى في الحب، فالمحب والمحبوب مايز الان أضعف من الاعتراف ومواجهة العزلة فهما إلى صلح ووفاق من بعد كل خصام، حتى تنفتح الهاوية المرهوبة كما هي في «حادثة على الطريق» :

أمس على الطريق صار الذي
كرهتُ إذ كنا على الناصيه
... ...
أهمس في أذنك شيئاً وفي
عينيك منه نشوةٌ باديه
وفجأةً تعلّقت طفلةٌ

بذيلنا ، ضارعةً شاكيه
تسألنا ما يسأل الطفل من
والده، وأمه الحانية
وكان أن دفعتها عنكِ في
تقزز، ولهجة قاسية
... ...
فسرتُ كالخزيان، قد لفني
الصمت وماتت فيّ أشواقيه
وكان أن تبخّرت فرحتي
وانفتحت ما بيننا هاوية

ورغم ما في سبب القطيعة المباشر من خصوصية نوعية، بالنظر لما لدى الشاعر من تقديس للطفولة، فإن تبخّر الصورة الوهمية عن المحبوب لا محال واقع في هذه اللحظة أو تلك، لهذا السبب أو لذاك. ومن الطبيعي بالتالي أن نهاية ديوان: «لكل حب قصة» أو «قصة الحب» كما عنونّاه من جانبنا، قصيدة رثائية بعنوان: «مرثية حب» ختامها:

لو قيل إن الطفل
في الجنّة مثواه
طير على مناكب
الناس جناحاه
فلن يعزينا عن
الذي فقدناه
آه له لو عاش
لو تعيده الآهُ
عاش زماناً وانقضى
يرحمه اللهُ...

ولينظر القارىء كيف جاءت هذه الخاتمة مصدّقة لتحليلنا حول النكوص الطفولي، فها هو الحب ليس إلا رجعة إلى الطفل الكامن في داخلنا، لكن هيهات ... فلا حبّ في الطفولة إلا الأم دون سواها، ولا بديل عن ذلك الحب إلا للحظات هاربة من عمر الزمن، وأوهام النفس العابرة. تلك هي قصة الحب، أي حب، في ديوان: «لكل حب قصة»، ولا يمكن للقارىء أن يقدّره حق قدره إلا إذا قرأه باعتباره قصيدة واحدة موزعة في تسعة وثلاثين نشيداً، وكل نشيد أو مجموعة أناشيد، محطة من محطات ذلك الطريق الوعر المتناقض، المنتهي حكماً إلى خيبة وحسرة لاحقة، وحنين لا ينتهي أبداً.

النموذج الشعري

تجولنا فيما سبق من هذه الدراسة على بعض شوون وشجون عالم شوقي بغدادي الشعري، ولا بد لنا من وقفة مع نموذجه الشعري الخاص. فلكل مبدع نموذجه المستقل بالضرورة، هو إضافته الجديدة إلى عالم الإبداع، وبه يتمايز ويتميز عما سواه، والنموذج في حقيقته وحدة أداء مستندها العميق وحدة رؤيا، وهذا ما يوفر للمبدع «علامته المسجلة» أو «الدمغة المميزة»، وتطال هذه الدمغة جميع أركان العالم الإبداعي، أسلوباً وموضوعات، ولا يمكن أن تتحقق إلا بتوفر الركنين الأكيدين: الصدق والموهبة. أما الصدق فهو مواكبة الذات أولا وثانياً، ودائماً؛ ثم هو من بعد ذلك الالتزام النزيه بيقظة الموهبة: فلا يكتب المبدع الحق، نظماً وإنشاءً، عندما تكون الموهبة غافلة ... نائمة، بل ينتظر لحظة التوهج، وما أندر تلك اللحظات! وأما الموهبة فهي فطرة ثانية أصلها في أعماق اللاشعور؛ بينما فرعها متطاول في ساحة الوعي. وهذا الفرع هو ملكة الكتابة - مادمنا بصدد الإبداع الأدبي - فإذا ما استسلم الكاتب لإغراءاته تحول إلى منشىء، وما أكثر المنشئين، وما أقل المبدعين! وأما الأصل الضارب في أغوار اللاشعور، فمحرّضاته تخمرات طويلة الأمد، تدفعها إلى السطح الواعي لحظات فريدة

من التوتر والانفعال، فهي سديم مختلط، متلاطم الجنبات، تنظمة ملكة الكتابة في أحسن تقويم.

وندع العموميات، وندخل في صلب خصوصية موضوعنا، فشاعرنا متشبث بالطفل في داخله وتؤرقه الموهبة -أصلاً وفرعاً- ويحكمه الصدق الفني:

- فالطفل موضوعته الأثيرة أولاً، ولكن الطفل نزوع إلى الحب والحرية لا يرتوي:
- فالحب موضوعته الثانية، بكل ما فيه من حسرات ومن قرب وبعد بين ذاتي المحب والمحبوب.
- والحرية موضوعته الثالثة ببعديها الإنساني الشامل من جهة، والاجتماعي السياسي من جهة ثانية. وقد دفعته تلك الموضوعة إلى انتماء ماركسي كلفه السجن أيام الوحدة، ثم النفي إلى لبنان، فكانت قصائد ديوان «أشعار لا تُحَبّ» من السجن أو من المنفى، وأخيراً فالطفل متمحور لا محالة حول «أناه»:
- فموضوعة الشاعر الرابعة والأخيرة الوقوف الدائم أمام الذات، وهو وقوف يبلغ ذروته في ديوانه الأخير الصادر عام ١٩٩٦ بعنوان «شيء يخصّ الروح»

وتلفُّ الموضوعات الأربع تلك روح إنسانية شفافة رافضة لكل أشكال الظلم أو القسوة أو التزييف، وهي تحديداً روح الطفل المتشبث بنضارة العالم الغارق في طمأنينته ووداعته: فردوس ما قلب وسوسة الشيطان والأفعى!! ألا ما أجمل وأنبل ما قدمه الطفل للشاعر البالغ من حيثيات النضج والالتزام!

ولكن الشاعر يحتاج إلى أسلوب يترجم به تلك الموضوعات على

الورق كلمات حية نابضة، وها هو الطفل ينجده بالأركان الرائعة التي ينهض عليها عالم الطفولة الغني بالحيوية والأحاسيس، ويسعفه بأسلوب:

- جميل
- بسيط
- رقيق
- حافل بالتفاصيل والجزئيات الصغيرة.
- غني بحضور الحواس الخمس دون استثناء، وتحديداً اللمس والنظر.

وبذلك الأسلوب يحقق بغدادي تفرده وتجديده وجمالية عبارته وألفاظه التي ترق وتشف إلى أقصى ما يمكن للفظة أن تتحمل من رقة وشفافية، بعيداً عن «أوركسترا الضوضاء» وطنطنات الألفاظ القوية الهادرة، حتى لتكاد تكون همساً أو ما يشبه الهمس. أفلا يتحدثون عن الشعر «المهموس»؟ من أراده دون تكلف ولا حذلقات، فعليه بأعمال شوقي بغدادي التي نزلت بالألفاظ الشعرية من علياء جزالتها وفخامتها، إلى أبسط درجات البساطة ... دون التخلي للحظة واحدة عن هاجس الشعر المقيم: توحد اللفظ والمعنى، جرساً وإيقاعاً. فمن يلوم بغدادي، والحال هذه، إذا ما تماهى بالأخوة الإبداعية والروحية، أولاً مع الشاعر الفرنسي فيرلين، وثانياً مع الشاعر، الفرنسي أيضاً، إيلوار؛ فكلاهما رفع بنيانه الشعري بالكلمة الرقيقة، العذبة، البسيطة، فهي بشحنة البساطة والرقة أقوى إيحاء من أجزل الألفاظ الفخيمة؛ ناهيك أن بغدادي قد ازداد التصاقاً بإيلوار تحديداً، لما بينهما، علاوة على قرابة الشعر ذي الأداء المشترك، من أخوة الانتماء الماركسي. وانظر على سبيل المثال لا الحصر، مطلع قصيدة: «فتور» من ديوان: «لكل حب قصة».

أسندي رأسك الصغير
فوق كتفي

أنا نائم
وانثري الناعم الغزير
تحت أنفي
كالنسائمْ

فإنك بعد قراءة القصيدة سوف تفكر لا محال بإيقاعات فيرلين في بعض قصائده. أوخذ مثلاً، من ديوان «أشعار لا تحب» من قصيدة: «اللحرية»:

ستعيشين في الغلاف المعطّرْ
في كتابي المفتوحِ
في كل دفتر
في طعامي
في جرعةِ الماء
في فنجاني القليل السكّرْ
لك حزنُ الشباب
والأمل التالي
وقهرُ المظلوم مازال يُدحَرْ...

وها أنت مع «ايلوار» في قصيدته الشهيرة عن «الحرية». فهل نحن أمام حالات من الاقتباس، أو حتى السرقة الأدبية؟ والجواب قطعاً بالنفي، فقد رأينا على امتداد هذه الدراسة مدى التصاق شاعرنا بذاته وبعالمه الشعري، وما مواكبته الفذة للشاعرين فيرلين وايلوار، إلا ترافق العوالم الشعرية المتقاربة، تمثلاً حيناً، ، معارضة حيناً، وتجاوزاً في جميع الأحيان، لأن التمثل والمعارضة في عالم الإبداع ينتجان الجديد، والجديد تجاوز لا محال.

* * *

النص الأدبي بين المبدع والقارئ

د. غسان السيد

«إن كل نص عظيم ليس صورة لنفسية فرد، ولا مرآة لعقلية شعب، ولا سجلاً لتاريخ عصر، وإنما هو كتاب الإنسانية المفتوح، ومنهلها المورود، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه»[١].

* د. غسان السيد: باحث من سورية، دكتوراه في النقد الأدبي من فرنسا، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات، استاذ في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق. من أعماله: «اشكالية الموت في الأدب».

لكن من الذي يعطي للنص عظمته وقيمته ويجعله خالداً على مر العصور؟ أهو المؤلف، أم النص ذاته بما يحمله من دلالات، أم القارئ أو مجموع القراء؟ بعبارة أخرى، من أين تنبع دلالة النص؟ من المرسل؟ من النص؟ من القارئ أو المتلقي؟

إذا استعرضنا تاريخ النقد القديم نجد أن هذا النقد ركز على النص وعلى مبدع هذا النص، متجاهلاً بصورة كاملة القارئ. كان هذا حال النقد العربي القديم الذي انصب اهتمامه على النص الأدبي ونسيجه، وإن لم ينسَ أحياناً صاحب الأثر الأدبي مثلما يظهر في صحيفة بشر بن المعتمد- زعيم المعتزلة- (ت٢١٠هـ) حيث يحاول الربط بين دخيلة المبدع والنص الأدبي فيقول: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إيَّاك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطاء، وأجلب لكل عين وغرة، من لفظ شريف، ومعنى بديع. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهرة، وبالتكلف والمعاودة. . . . فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولاتضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك. . والشيء لايحن إلا إلى مايشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لاتجود بمكنونها مع الرغبة، ولاتسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة»[٢].

إن النص الأدبي، بحسب رأي بشر، استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية للمبدع. أي أن دلالة النص تنبع من المتكلم، أو بمعنى أدق من قصد المتكلم في توصيل رسالة معينة. على أن النقد العربي القديم التفت بصورة أساسية إلى النص الإبداعي، وإلى الجانب اللغوي فيه تحديداً

بالإضافة إلى السرقات الأدبية، مثلما يظهر في «الرسالة الحاتمية» في نقد شعر المتنبي وبيان سرقاته من حكمة أرسطو، لصاحبها الحاتمي، و«الموازنة بين الطائيين» للآمدي، و«الوساطة بين المتنبي وخصومه» لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، و«المنصف في سرقات المتنبي» لابن وكيع، وغيرهم. وأفضل مثال على تركيز النقد العربي القديم على النص الأدبي هو عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم التي تقول بأن ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة، وأن اللفظ لامزية له في ذاته، وإنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم، وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق أو حسن النظم، كما أنه لااللفظ منفرداً موضع حكم أدبي، ولاالمعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ، وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان[٣].

ولم يكن النقد اليوناني مختلفاً عن النقد العربي من حيث تركيزه على النص وبنيته مثلما يظهر في نقد أرسطو الذي حاول أن يضع قواعد ناظمة للشعر بقيت مسيطرة حتى العصور الحديثة، دون الاهتمام كثيراً بقائل هذا الشعر. لكن الشاعر عاد واحتل مركز الصدارة في دائرة الاهتمام النقدي عندما سادت النظرة الرومانسية، أو عندما جاء المنهج النفسي في كل تجلياته. يرى المنهج النفسي أن الإبداع الأدبي تحقيق لرغبة مقموعة منذ سنوات الطفولة الأولى، وهو بذلك مشابه لأي منتج آخر من منتجات الخيال وخاصة الأحلام.

فالإبداع الأدبي إذن تجليات وإشباعات رمزية للرغبات والتخيلات أو أحلام اليقظة اللاشعورية. بعبارة أخرى إن الأدب وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع. والفنان المبدع في رأي فرويد هو إنسان محبط في الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشهرة وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل للوصول إلى هذه الإشباعات ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها خيالياً. وهكذا فالكاتب يعاني من عقد دفينة

أساسها الرغبة الجنسية، وبدلاً من أن تعبر هذه الرغبة عن نفسها بالأحلام أو أحلام اليقظة، فإنها تظهر في النص الأدبي بصورة يستحسنها المجتمع فتعود عليه بالشهرة والثراء اللذين يحققان له مآربه في الظفر بمحبة النساء.

وإذا كان فرويد يرى أن الغريزة الجنسية هي المحرض الأساسي للإبداع، فإن ألفريد آدلر يرى أن الإبداع ينتج عن «غريزة حب الظهور أو السيطرة» ليعوض عن عقدة نقص يعاني منها. وهكذا فالأدب نتيجة لعقد النقص التي تشكلت عند الأديب منذ صغره، فإذا هو عصابي يبحث عن إثبات الذات وتأكيدها.

أما كارل غوستاف يونغ، أحد أهم أقطاب التحليل النفسي، فإنه يقدم مفهوم اللاشعور الجمعي الذي يشترك فيه كل البشر، وقد افترض يونغ أن هذا اللاشعور الإنساني موروث، وينتقل عبر الأجيال. إن المكونات الأساسية لهذا اللاشعور الجمعي هي الصور والنماذج البدائية المنقوشة في اللاوعي والتي تؤدي دوراً كبيراً في النزعة الأدبية أو الفنية.

هكذا يتضح من هذا العرض السريع للمنهج النفسي أنه أهمل النص الأدبي والقارئ في الوقت نفسه. ومع تغلب الاتجاه الواقعي من بعد عاد الاهتمام إلى النص الأدبي، ولكن كتمثيل صادق شكلاً وموضوعاً للواقع الخارجي. ومن ثم يأتي الشاعر الناقد ت. س إليوت والنقاد الجدد ليردوا الاعتبار للنص في ذاته. وإن تراءت لديهم حالة الشاعر النفسية من خلال المعادل الموضوعي أو التوتر بين البناء والنسيج[٤]. ويرى إليوت أن العمل الشعري بناء مستقل عن كل شيء عداه، يأخذ رحلته في الزمن مستمداً صفاته من خصائصه الذاتية التي لا صلة بينها وبين ظروف تأليف النص، أو حياة المؤلف، ولهذا فإنه يرى في النقد عملاً موضوعياً يجعل هدفه فحص النص الشعري، والنظر إليه على أنه كيان جديد، مختلف عن كل مادة أولية يمكن أن تسهم في تكوينه، مثله في ذلك مثل المنزل المبني من الأحجار، فهو لا يمكن أن يتشكل من مجموع الأحجار، بمعنى آخر لا يتألف المنزل فقط من مجموع الأحجار الداخلة في تركيبه.

ولهذا فإن إليوت يهاجم فكرة تاريخ الأدب لأنها تعطي الكلام حول الأدب من الأهمية أكثر مما تعطي الأدب ذاته. وهو يقول في ذلك: «يجب ألا نخلط بين المعلومات والحقائق المتعلقة بالفترة التي عاش فيها الشاعر أو حالات المجتمع الذي عاش فيه، أو الأفكار السائدة في عصره، مما تضمنته كتاباته، أو حالة اللغة في زمنه، يجب ألانخلط بين كل هذا وبين فهم شعر الشاعر، فمثل هذه الأمور- غير الشعرية- قد تكون تمهيداً للدراسة الشعر، ومؤشراً يرشدنا إلى الطريق. أما الطريق ذاته، فينبغي أن نمضي فيه معتمدين على أنفسنا وعلى النص الشعري»(٥).

وعندما جاء بارت والتفكيكيون، أعلنوا موت المؤلف ليبقي القارئ وحده وجهاً لوجه أمام النص لكي يفحصه بوسائله الفنية من أجل الكشف عن فلسفته المعمارية ومايشتمل عليها من رموز وإشارات. فالعمل الأدبي، بالنسبة للبنيوية، له وجوده الخاص الذي يجب على الناقد أن يكشف عنه من خلال التركيز على الجوهر الداخلي للنص أو بنيته العميقة، والتجانس الحاصل بين عناصره التي هي مكوناته الأساسية. ولهذا فإن نقطة الانطلاق لأي تحليل أدبي هو النص الأدبي ذاته. بالإضافة إلى أن البنيوية تعتقد بوحدة التجربة في العمل الأدبي، وهذا معناه أن القصيدة قيمة نفسية وحدسية شاملة ومستقلة بذاتها(٦).

باختصار إن البنيوية تسعى إلى مقاربة النص بما هو بنية مغلقة ومكتفية بذاتها بعيداً عن المبدع أو القارئ.

هكذا نرى أن النقد العالمي، والنقد العربي أهملا عاملاً أساسياً لايكتمل العمل الأدبي بدونه ألا وهو القارئ الذي ظل عنصراً منسياً في الظاهرة الأدبية. ولم يلقَ الاهتمام المناسب إلا بعد أن أخذت مدرسة كونستانس الألمانية تقدم نظرية للقراءة سماها مؤسسها هانز روبير جوس جمالية التلقي: «ومدرسة كونستانس هي أولى المحاولات الكبرى لتحديد دراسات النص على ضوء القراءة. فبينما كان اهتمام الدارسين ينصب على

روابط النص بكاتبه، كان المنهج الألماني يقترح أن ينتقل التحليل إلى العلاقة بين النص وقارئه»[٧]. بذلك لايمكن فهم النص عن طريق إظهار علاقته بمؤلفه أو بالكشف عن بنيته العميقة فقط، بل يجب تحليل العلاقة المتبادلة بين الكاتب والقارئ. إن النص بنية ثابتة وحروف ميتة دون قراءة، لأن القارئ هو المقصود في أي كتابة وهو الذي يعيد تشكيل النص. فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية التي تتلقى العمل باستسلام، بل أصبح فاعلاً دينامياً يؤثر في النص ويصنع دلالته من جديد لأن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي، يقول د. وهب رومية «إن مفهوم القراءة المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لاتقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الإبداعية نصوصاً مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية. . . . وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين خطاب الذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المقروء- أي هو حوار بينهما»[٨].

هذا يعني أن العمل الأدبي يستمد قيمته من التأويل الذي يقدمه القارئ من خلال علاقة حوارية تصاعدية بين النص بوصفه رسالة مفتوحة يوجهها مرسل، وبين المتلقي الذي يملك كامل الحق في النظر إلى النص من الزاوية التي يريد. ولهذا يجب أن نعبر المسافة التاريخية بين أفقنا وأفق النص كما يقول الدكتور مصطفى ناصف[٩]، لأن تلقي العمل الأدبي يحدث خارج إطاره الأصلي. وكل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته وقيم عصره وهمومه فيخصب بها العمل الأدبي، ويمنحه حياة مستمرة عن طريق نقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. وهذا ماأكده إيزر كذلك عندما ذهب إلى أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه لاينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها

الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ[١٠]. إنه يرى أن المعنى الداخلي في النص أثر يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده، أي أن النص لايتضمن معنى مطلقاً ونهائياً متحققاً بذاته، بل محتضناً لمجرد إمكانيات دلالية يحتاج تحققها إلى إسهام القارئ، عندئذ فإنه يجب أن ينتقل التركيز من النص بوصفه موضوعاً إلى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً.

لكن ماهي هذه القراءة، أو من هو القارئ الذي يعيد تشكيل النص من خلال علاقة حوارية بين ذاته وذات النص.

هل هو القارئ البسيط الذي يتخذ من القراءة فعلاً لتمضية الوقت؟

هل هو القارئ المهتم الذي يتجاوز العمل الأدبي من أجل فهم الأبعاد التي تعطي لهذا العمل جماليته؟

وأخيراً هل هو القارئ الناقد الذي يعيد إنتاج النص وفق فهمه بعد أن يكون قد غربل النص وحلله وربطه بإطاره العام؟

لابد من الإقرار أنه ليس من السهل تفهم الآليات التي تحكم العلاقة بين النص والقارئ، لأن هذه العلاقة التي تتحكم في التفاعل بينهما معقدة إلى درجة كبيرة، في جميع مستوياتها.

لهذا فإننا نجهل ماالذي يحدث عندما يواجه القارئ نصاً، وكيف يتفاعل معه، وكيف يتوصل إلى فهمه؟

لكننا نظن أن النوع الأول من القراء هو من النوع السلبي الذي لايقدم أي إضافة ذات معنى إلى النص، لابل إنه كثيراً مايشوه معنى النص ويفهمه على غير حقيقته، ولهذا لم تهتم به نظرية التلقي كثيراً. أما النوعان الآخران فيمكن أن نجمعهما تحت عنوان القارئ العارف لأن القارئ المهتم يعيد إنتاج النص في عقله، في حين أن القارئ الناقد يعيد إنتاج النص على الورق، وقد تكون رؤيته أوسع شمولاً بفعل الأدوات المعرفية التي يستخدمها في تحليل النص. لكننا نفضل أن نسمي هذين النوعين من القراءة بالقراءة العارفة، وهي التي تهمنا في بحثنا هذا، لأنها قراءة منتجة تبحث عما لم

يقله النص صراحة، لكي تنفذ إلى أغوار الكلام، أو لكي تعري الرموز المتناثرة في ثنايا الخطاب. يقول جان ماري جويو: «إن مايقوله الفن يستمد قيمته مما لايقوله، مما يوحي به. الفن العظيم هو الذي يدرك روح الأشياء، هو الذي يدرك مايربط الفرد بالكل، ومايربط كل جزء من اللحظة بالديمومة الأبدية».

من المؤكد أنه لاوجود للقراءة المحايدة، لأنها مشروطة بجملة من الثوابت المتعلقة بنوعية القارئ ووضعه الاجتماعي، واللحظة التاريخية التي يعيش فيها، لكن هناك حداً أدنى من الموضوعية يجب أن تتوفر في القارئ الجيد بحسب رأي الدارسين بحيث يعيد بناء السياق اللازم لفهم النص. وعليه فإن موضوعية الناقد ليست في اختيار مفتاح القراءة أو زاوية التأويل وإنما في دقة تطبيق نموذج التأويل الذي اختاره على مجموع النص. إن النص يبرمج إلى درجة بعيدة كيفية تلقيه، وهكذا فإن القارئ لايستطيع أن يفعل بالنص كما يشاء، وهو مقيد أمامه بما تفرضه القواعد اللغوية(١٢).

إننا نرى أن القارئ حر ومقيد في الوقت نفسه، فهو حر في اختيار أدواته التي يراها ضرورية لإنجاز عملية القراءة. لكن عليه الابتعاد عن الانطلاق من موقف معين أو إيديولوجية معينة فلابد للعمل الناجح إذن ألايكون واضحاً غاية الوضوح في الطريقة التي يعرض فيها عناصره وإلافقد القارئ اهتمامه. يقول إيزر «إن النص الأدبي إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية، فإن مايتركه لنا الكتاب بوصفنا قراء هو أننا إما أن نرفضه نتيجة للضجر، أو أن نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبيين بكل ماللكلمة من معنى»(١١).

لهذا فإن إيزر يدعو القارئ إلى تحرير نفسه من المفاهيم المقولبة والجامدة مهما كانت أصولها الإيديولوجية: «كلما كان القارئ ملتزماً بوضع إيديولوجي، تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية، القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ. إنه لن يسمح

عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع، لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة النظر النقدية، المتضمنة في المواضع المتحققة التي تشكل الخلفية»[١٣].

إن الانطلاق من أيديولوجيا معينة في تفسير أي نص أدبي يشوه العملية النقدية، ويخرج الناقد عن مهمته في تحليل النصوص وتذوقها، وتصبح الدراسة أحادية الجانب تختزل الموضوع المدروس إلى ناحية واحدة تفسر بها دلالات النص المختلفة. هذا مافعله بعض نقاد الواقعية الاشتراكية في دراستهم لكثير من النصوص الأدبية في الآداب العالمية المختلفة. إذ كانوا يرون أنه على النص الأدبي أن يعبر عن قضايا العمال ومصالحهم، ويطرح قضية الصراع الطبقي. وفي هذا المجال يمكن أن نذكر قراءة نبيل سليمان وبوعلي ياسين لقصص الكاتب السوري جورج سالم الذي اهتم بمسألة الحياة والموت. فهما يعتبران أن «الجو الذي يضعنا فيه جورج سالم هو إلى جانب ذلك تشاؤمي، تفوح منه رائحة الموت، متشرب بدينية عميقة»[١٤]. هذا يعني أن الموت مشكلة ميتافيزيقية تافهة يجدر بنا أن نبتعد عنها لكي نسهم في بناء حياتنا وننصرف لمشاكل مجتمعاتنا المختلفة. قد يكون ذلك صحيحاً في ظل الوضع العربي الراهن حيث الجميع مطالبون بأن يوجهوا جهودهم نحو الهدف المشترك وهو تخليص الأمة العربية من الحالة المزرية التي وصلت إليها. لكن هذا الأمر لايمنع من أن يعبر الأديب عن نظرته إلى الحياة بالطريقة التي يريدها، وعلى الناقد أن يدرس النص الأدبي الموجود ويحكم على جودته الفنية وقيمته الأدبية من خلال أدوات أدبية صرفية بعيداً عن أي تعصب ايديولوجي يجب أن تظل القراءة إذن فعلاً حراً يمارس بعيداً عن تقديس بعض المفاهيم والأفكار المسبقة والجاهزة التي تُسقط على النص.

نحن نظن أنه ليست هناك قراءة محايدة تماماً، لأن النص لايقرأ لذاته، وإنما نقرؤه لكي نقيم حواراً معه بالاعتماد على خبراتنا وثقافتنا ومعارفنا التي تستحيل معها القراءة الموضوعية. لكن القراءة الجيدة هي التي

تستطيع تحقيق المعادلة الصعبة في التوفيق بين هذه الخبرات والمعارف ونسيج النص الداخلي. هذا يعني أن فعل القراءة يحتاج منا إلى مزيج من خبرات متنوعة توظف في خدمة النص المقروء، لتحسس أنماط الحياة التي تضطرب في داخله، والكشف عن الدلالات المختلفة التي يحملها «أما القراءة الفعلية فهي مداورة ومراوغة بلا نهاية: تجسس على الكلمات، بحث عن المضمر، إقتحام للمجهول»(١٥). هذا النوع من القراءة المنتجة هي مانحتاجه في أدبنا العربي، وعلى المؤسسات الأكاديمية تقع مسؤولية تدريب الطلاب في المراحل الجامعية المختلفة على كيفية القراءة الحوارية والتأويلية التي تجعل من النص القديم نصاً معاصراً، يقيم مع الحاضر علاقة حية ومتجددة. نقول هذا الكلام ونحن نلاحظ الخطر الكبير الذي يهدد الدراسات الأكاديمية في بلادنا حيث ينشغل الطالب بما يسمعه لابما يقرؤه، وبما تعلمه لابما استنتجه بنفسه، لأنه لايقرأ بقلب خالص، ولايستقبل النص أو الكتاب بالود والتكريم اللازمين. هذه المقدمات لاتقدم نتائج مرضية، بمعنى آخر هذا النوع من البحث والتعليم لايخلق قراءً حقيقيين. وقد يكون هذا أحد أهم أسباب أزمة القراءة النقدية العربية التي تعتمد غالباً على الانطباعات السريعة والصحفية كما يظهر من هذا الكم الهائل الذي ينشر والذي يسمى نقداً. لايمكن للقارئ أن يشعر بالقيمة الفنية والجمالية للنص الأدبي إلاعندما يشعر بأن هذا النص قد اكتمل في داخله وأضاء ركناً كان مظلماً في دخيلته. وهذا الأمر لايتم بالسرعة التي يتصورها بعضهم لأن الجانب الوجداني في عملية القراءة، وهو أهم الجوانب، يكاد يستحيل تسجيله تماماً في أثناء هذه العملية نفسها، ولأن المشاعر التي تثيرها الكلمة أو الجملة أو الموقف قلما تتضح إلا في عملية الاجترار التي تتلو عملية القراءة، وقد تأتي متراخية بعدها في الزمن شيئاً ما، وهنا قد تكون امتزجت بمشاعر القارئ، فلايعد وصفها وصفاً لعملية القراءة نفسها بل لأثرها. والحق أننا في حاجة إلى الشيئين معاً، مايجري في أثناء عملية القراءة ومايبقى بعدها: فالمعرفة الأولى تفيدنا في

تهذيب عملية التذوق بحيث تكون أداة علمية صحيحة، والثانية تفيدنا في تقويم الأثر الأدبي بناء على معرفتنا بنوع تأثيرها ومداه[١٦].

على القارئ إذن أن يبذل جهداً كبيراً لفهم مايقرأ، وهذا الفهم لايمكن أن يأتي من القراءة السطحية ذات البعد الواحد. هذا مايجب أن يتعلمه طالب اليوم وباحث المستقبل من أجل إعادة الحياة إلى كثير من النصوص التراثية. أن نعرف كيف نقرأ معناه أننا نستطيع بث الحياة مرة أخرى في أدبنا القديم وتقديمه في حلة جديدة معاصرة مثلما فعل الدكتور وهب رومية في قراءته الأسطورية للشعر الجاهلي ضمن كتابه الموسوم «شعرنا القديم ونقدنا الجديد»، حيث أثبت أن النص الشعري الجاهلي يمكن أن يعاد تشكيله عن طريق فعل القراءة، وأن جوهر هذا النص ومعناه لاينتميان إليه، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، كما يقول إيزر.

هذه الرؤية الشاملة والجديدة يدعو إليها الدكتور وهب لأنه رأى فيها وسيلة فعالة تسمح بإعادة اكتشاف الشعر القديم، وإنتاج معرفة جديدة وهو يقول في ذلك: «وقد مضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى القراءة بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة، فليس يزيد دور القارئ فيها على استيعاب المقروء. وغدا فعل القراءة اليوم فعلاً معقداً شديد التعقيد. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولامن الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا - وتراثنا عامة - قراءة استيعاب لاقراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفعلة لافاعلة، فهي تقبل كل ماتقرأ وتستوعبه»[١٧].

لايعيش النص إذن إلامن خلال القارئ، ومن خلال تاريخ اشتغال القارئ به. ولهذا يجب أن يفهم النص في صيرورته بدلاً من أن يفهم بوصفه بنية ثابتة. صحيح أن ذلك قد يقود إلى تأويلات مختلفة وهذا من حق القارئ إذا كان يعتمد في حججه على بنية النص، لكن هذه التأويلات المختلفة تغني النص وتفتح أمامه آفاقاً جديدة، وتمنحه حياة مستمرة في

الزمان والمكان. ولو كان النص يتضمن في ذاته معنى جاهزاً أونهائياً لما تغيرت دلالته السابقة بتغير قراءاته المتعاقبة، ولانتفت الحاجة إلى هذه القراءة الجديدة أصلاً. إن النص كمون دلالي يحتاج باستمرار إلى قراء محتملين يحققونه. ففي حواره مع القراء تتولد دلالته، وفي تنوع مواقع القراءة تنوع لدلالاته أيضاً. ذلك أن القراءة المثلى، القراءة النقدية هي التي تنزاح عن القراءات السابقة التي كرست للنص دلالات معينة، وإلاكانت مكررة وغير منتجة. بهذا الفهم، تكون كل قراءة جديدة لنص إعادة كتابة له، لاتماهياً معه وإمحاءً له[١٨]. على هذا الأساس، يجب ألا نستغرب قراءة أدونيس وآخرين لشعر أبي نواس حيث تتحول الخمرة عند هذا الشاعر إلى معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال به. إنها تجربة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة معرفياً مع الأشياء والعالم والخالق. إن الخمر ليست عادة سلوكية ولكنها تجربة حياة بحسب رأي أدونيس الذي يرى أنه «ليس هناك أمام قارئ النص شيء معطى، واضح، وأن عليه أن يكتشف هو بنفسه، ماينطوي عليه هذا النص. وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء، فلايمكن أن يصل قارئ النص الإبداعي إلى القبض على حقيقته النهائية، فلهذه الحقيقة مستوياتها أيضاً.

القارئ بهذا المعنى يخلق النص. . . . والنص الإبداعي هو، بهذا المعنى، أفق من الدلالات أو من الحقائق وليس مكاناً لفكرة أو مجموعة من الأفكار، نراها ونلتقطها بوضوح، واحدة واحدة»[١٩].

هنا تتحول القراءة إلى مايشبه الإبداع الذي يعيد صياغة النص الأدبي بوصفه نصاً ينتمي إلى الماضي. لهذا أعلن بارت موت المؤلف وحق القارئ في إعادة إنتاج النص في ماديته الحية، حيث تصبح القراءة إعادة كتابة للنص، لااستهلاكاً سلبياً لمنتج جاهز ونهائي.

على هذا الأساس تبدو قراءة أدونيس لشعر أبي نواس مبررة علماً بأنها خالفت القراءات السابقة لشعر هذا الشاعر مثل قراءة عباس محمود

العقاد وقراءة محمد النويهي. إن العقاد يرى أن النرجسية وراء إبداع أبي نواس، هذه النرجسة التي يمكن أن تفسر أيضاً طبيعة حياته. لقد خرج أبو نواس على قوانين عصره لأنه لم يكن يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإبداع. ولم تكن الخمرة في حياته، وشعره إلاتعويضاً عن هذا الإحساس بانفصاله عن واقعه. أما محمد النويهي فقد توقف عند شخصية أبي نواس وعند قدسية الخمرة في شعره، هذه القدسية التي وصلت إلى مستوى العبادة في ارتباطها بحياته الروحية المتآلفة مع عالمه الداخلي. كما تحدث عن العقدة الأوديبية في حياة الشاعر، هذه العقدة التي دفعته إلى أحضان المجون والعربدة والاستهتار بقيم الحياة، وخروجه السافر على تعاليم المجتمع في غير تحفظ. وقد رأى النويهي أن أبا نواس كان شاذاً جنسياً، وأن سبب هذا الشذوذ هو عقدته النفسية التي نشأت إثر زواج أمه بعد وفاة والده، وأن هذا الشذوذ يفسر عجزه عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء وميله إلى الغلمان.

إن مايبدو من التناقض بين هذه القراءات لشعر أبي نواس لايقلل من أهميتها، لابل إن هذا التناقض يغني النص الشعري عند هذا الشاعر ويفسح المجال أمام قراءات أخرى، لأنه لايمكن للقارئ في إنطاقه المستمر لصوت النص إلا أن يكون حراً في تقديم رؤياه الخاصة. على هذا الأساس، فإن نقل الاهتمام من المبدع أو النص إلى القارئ يسمح بإعادة قراءة النصوص العربية القديمة ضمن معادلة جديدة لايقل دور القارئ فيها عن دور المبدع يرى ياوس أنه لايمكن فصل النص الذي يقرؤه عن تاريخ تلقيه، والأفق الذي ظهر فيه أول ماظهر يختلف عن أفقنا، ويشكل، في الوقت نفسه، جانباً من أفقنا، من حيث إنه بعيد عن الأفق الراهن وإن كان مُشَكِّلاً له. والنص بوصفه وسيطاً بين الآفاق هو بالتبعية سلعة غير مستقرة. ومثلما أن أفقنا الراهن يتغير، فإن طبيعة التداخل بين الآفاق تتغير كذلك. ومن ثم فإن فهم النص الذي صار ممكناً عن طريق هذا التداخل، يصبح دالة في التاريخ[٢٠].

ليس مستغرباً إذن أن لاتنطابق قراءاتنا مع قراءات القدماء، لابل يجب أن تنزاح عنها، على الرغم من معارضة بعضهم الذين يأخذون أقوال القدماء مأخذ التقرير والقبول دون مناقشة. وإذا تناولوا شاعراً من الشعراء العرب القدماء اكتفوا بالدوران في فلك ماقاله القدماء لأن قراءاتهم ليست حرة بالقدر الكافي، فسمعة الشاعر توثقهم وتوجههم، ولذلك يبدو التحرر من آثار هذه السمعة فعلاً مرهقاً ومريباً. لكن ليس هكذا يقدم أدبنا إلى العالم إذا أردنا له أن يستمر في رحلته عبر العصور. ممالاشك فيه أن الأدب العربي القديم يحمل قيماً فنية وجمالية وأخلاقية عظيمة لم تستطع القراءات المختلفة حتى الآن تقديمها بالصورة اللائقة، وهي تنتظر من يسهم في الكشف عنها. والخطوة الأولى والأخيرة التي ينبغي القيام بها هي أن نتعلم كيف نقرأ، وكيف نصبح قراء بكل ماتحمل هذه الكلمة من معنى.

الهوامش

١- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، ع١٩٣، الكويت، ١٩٩٥، ص٧٧.

٢- الجاحظ، البيان والتبيين، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٨، ج١، ص٩٥.

٣- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دون مكان الطبع وتاريخه، ص١٢٥.

٤- شكري عياد، دائرة الإبداع- مقدمة في أصول النقد، القاهرة، دار الياس العصرية، ١٩٧٧، ص١٢١.

٥- محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤، ص٣١٤.

٦- المصدر السابق، ص٣١٩.

٧- حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، مجلة المعرفة، دمشق، ع٣٨٤، ١٩٩٥، ص١٧٨.

٨- وهب رومية، شعرنا القديم ونقدنا الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٠٧، ١٩٩٦، ص٢٣.

٩- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص١٧٨.

١٠- رويرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤، ص٢٤.

١١- المصدر السابق، ص٢٣١.

١٢- حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، ص١٨٨.

١٣- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٢٢٩ .
١٤- نبيل سليمان وبوعلي ياسين، الأدب والإيديولوجيا في سوريا، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠، ص٩٩ .
١٥- شكري عياد، دائرة الإبداع، ص١٦٧ .
١٦- المصدر السابق، ص١٥٦ .
١٧- وهب رومية، شعرنا القديم ونقدنا الجديد، ص٢٣ .
١٨- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣- ع١-٢، ١٩٩٤، ص٤٩٤ .
١٩- أدونيس- الثابت والمتحول، ج٣، بيروت، دار العودة، ط٤، ١٩٨٤، ص٣١٠-٣١١ .
٢٠- انظر روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٣٢٦ .

المصادر والمراجع

١- أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة والتأويل، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ .
٢- أدونيس، الثابت والمتحول، ج٣، بيروت، دار العودة، ط٤، ١٩٨٤ .
٣- الجاحظ، البيان والتبيين، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٨ .
٤- ستروك، جون، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٠٦، ١٩٩٦ .
٥- سليمان، نبيل، وبو علي ياسين، الأدب والإيديولوجيا في سورية، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠ .
٦- رومية، وهب، شعرنا القديم ونقدنا الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٠٧، ١٩٩٦ .
٧- عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، القاهرة، دار الياس العصرية، ١٩٧٧ .
٨- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، ١٩٩٢ .
٩- قطب، سيد، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دون مكان الطبع وتاريخه .
١٠- ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، بيروت، دار الأندلس، ط٣، ٢٩٨٣
-اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١٩٣، ١٩٩٥ .
١١- هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، السعودية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤ .

الدوريات

١- مجلة المعرفة، دمشق، ع٣٨٤، ١٩٩٥ .
٢- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣، ١-٢-٣-٤، ١٩٩٥ .

القصة التعليمية مفهومها وآفاقها المستقبلية

لينا كيلاني

درج النقاد على اعتبار القصة التعليمية هي التي توجه تلاميذ المدارس بالتحديد والصغار عموماً نحو قيم معينة: اخلاقية أو وطنية أو قومية وربما دينية أيضاً. ولم يبتعد التاريخ عن هذا الاطار. ودخلت في القصة التعليمية الاشعار التي ادرجت في المناهج

---

* لينا كيلاني: أديبة وقاصة من سورية، لها اسهامات قصصية عدة، لاسيما في مجال القصة الطفلية. من أعمالها «السلحفاة نسمة».

التربوية كشعر أحمد شوقي مثلاً وحافظ ابراهيم والرصافي وغيرهم، كما أدرجت قصص شعرية أخرى كالقصص الخيالية للفرنسي لافونتين التي تبدأ بحكمة معينة أو تنتهي بها هي المحور لهذه القصة الشعرية. ولانستبعد في هذا المجال بشكل عام مااغترف من كليلة ودمنة وثبت في المناهج التعليمية على أنه من القصص التعليمي.

اذن فالقصة التعليمية شعراً ونثراً موجودة ومستخدمة للأغراض التربوية حتى أن بعض المؤسسات عمدت إلى اصدارات تحتوي عدداً من هذه القصص التي تتماشى مع المجتمع ومايتطلع اليه من قيم روحية أو دينية وأخرى أخلاقية أو وطنية قومية، وربما استفادت من التاريخ ايضاً وهو غني جداً بما يصلح أن يكون كذلك كقصص الشجاعة والبطولة والتضحية والكرم، الخ...

ولم تغفل قصص الوعظ والارشاد عن طريق الفكاهة والنكتة كقصص أشعب وجحا وماورد في المقامات أيضاً.

والسؤال: مادامت وجدت قصة اسمها القصة التعليمية بشكل أوبآخر فهل ظلت هذه القصة على حالها أم أن التغير قد طرأ عليها؟

بالطبع تجاوز الزمن تلك القصص التعليمية المباشرة شعراً ونثراً لتطور أساليب التربية الحديثة واقترابها من الطفل المعاصر بالوسائل المتعددة وصولاً إلى تلقينه القيم أو المعلومات انما بشكل غير مباشر بعيداً عن الوعظ والارشاد وعن التقريرية الكاملة التي لاتترك مجالاً للطفل في أن يستنتج أو أن يقرر قبول مايقدم له أو ربما رفضه.

فكما اجمعت التربية الحديثة بمدارسها المتعددة على الانتقال من الكل إلى الجزء في التعليم (أو مدرسة الغيشتالت الالمانية) كما أقرت التربية الحرة التي بدأتها (ماري مونتوسوري الايطالية وتفرعت عنها اجتهادات كثيرة كذلك دخل التغير في لوائح التربية وانتقلت من الحديث إلى الأحدث حتى أن (مكارينكو الروسي) وضع خططاً تربوية لفتت انتباه العاملين في حقول التعليم ولو كانت على شكل قصيدة شعرية طويلة.

هذه نماذج من أسس تربوية تعليمية تعمل على ابتكار مختلف الوسائل التي تجذب الطفل وتبث فيه الحماسة للتعلم وتشوقه، وكان لابد أن تكون القصة وسيلة من هذه الوسائل ومن هنا فتحت القناة في الأدب بين القصة وبين التعليم التي ظلت مدة طويلة في نطاق محدد جداً منذ بدأها (جان جاك روسو) بكتابه الشهير (أميل) وقد كان قصة طويلة لكنه يحمل أسساً ومبادئ تعليمية وتربوية.

الملاحظ أن الاتفاق على وجود القصة التعليمية في كل أنواع العلوم أصبحت معتمدة في الكتب المدرسية كقصة الخلية، والذرة، والبذرة والطيور المهاجرة والأسماك، وغيرها، لكنها لم تلامس عالم الأدب والفن بل ظلت اسلوباً فقط أي معلومات تسرد بشكل قصصي دفعاً للملل وابتعاداً عن المباشرة والسردية وتحاشياً للموعظة الجافة والردع أيضاً (كما في القصص عن النظافة، واحترام الأبوين وإطاعة المدرس ونظام السير، الخ . .) ومايعنينا بالطبع نحن هو القصة التعليمية التي تحمل سمات الأدب أي أنها فن ومعلومة أو توجيه وارشاد بآن معاً. ومن هنا يمكن أن نقول: هل توجد قصة تعليمية بهذا المعنى أم لا؟

من الملاحظ أن القصة التعليمية بهذا المفهوم لم تأخذ مسارها حتى الآن بالنسبة لاطفالنا لأسباب كثيرة منها: المناهج التربوية التي لاتزال بعيدة نسبياً عن الاعتراف بالقصة التعليمية كمنهج ثابت وناجع، ولأن هناك فاصلاً بين من يكتبون القصة التعليمية وهم مزودون بالمبادئ العلمية والتربوية وبين الذين يكتبون دون ذلك ويطلقون على انتاجهم اسم القصة التعليمية أو يدخلونا في نطاقها بينما هي خارجة عنه من ناحيتين:

أولاً: عدم دقة المعلومة أو تحديد الهدف منها

ثانياً: الوقوع في المباشرة بعد أسطر قليلة أو بمعنى أصح عدم الالمام بشروط القصة التعليمية الجيدة.

اذن، من هنا نستنتج أن المسؤولية تقع على الكتّاب أولاً الذين لم

تتضح لديهم معالم القصة التعليمية ، فإذا كانوا لايجيدون هذا النوع فعليهم ألايقتربوا منه ، ونستطيع القول إنه يجب أن يكون للقصة التعليمية كتّاب خاصون بها أو متخصصون في هذا النوع من القصة خاضعون لشروطها ومتطورون حسب النقاط المطلوبة من القصة ومرنونَ بشكل يمكن أن يستوعبوا واقع الطفل لايصال مايراد إيصاله ضمن الأهداف المحددة ، فمثلاً لو أننا نتحدث عن قصة النحل وكانت غايتنا الانتباه إلى النظام والدقة في الهندسة المعمارية وإطاعة ملكة النحل فلايجوز أن نشتت اهتمام الطفل بوصف الحقول مثلاً أو الازهار أو بصنع مادة العسل وفوائدها، الخ . . في هذه الحال ، وضمن الامكانات المتاحة لكتّاب الأطفال ومن ملاحظاتي وقراءاتي أقول إنّ على الكاتب أن ينتبه إلى الفن القصصي المشوق أولاً كفن، وبعد ذلك يتقصى المعلومة المطلوبة ثم يحدد الهدف الثابت والمطلوب، ولابأس من رجوعه إلى المصادر والموسوعات من أجل ذلك ثم أن ينتبه إلى سياق القصة بحيث لاتتنافى قيمة مافي القصة مع قيمة أخرى، كأن نؤكد مثلاً على قيمة النظافة دون أن نتهاون في أن يكون الماء من أجل هذه النظافة مسروقاً مثلاً أو مأخوذاً بمشادة أو غفلة من بيت الجيران . فماذا يفيد لو كرسنا لقيمة النظافة وأغفلنا قيم الحق والأمانة وماشابهها؟ وهكذا .

ونستطيع القول إنّ الحكم الأساسي على النوع من القصص يتعلق أولاً ببرنامج معين أو لائحة تتماشى مع الأهداف التربوية حسب تسلسل الأعمار ، وقد تعلن وزارة التربية عن هذه الأهداف وتفتح المجال للقصة التعليمية فتكون كالكتاب الرديف . أما الأهداف الاجتماعية فهي كثيرة جداً ولاتخفى على كاتب القصة التعليمية كما أن الأهداف الوطنية والقومية والأخلاقية والروحية انما تُستمد من البيئة والمحيط وتكون نابعة من الكاتب لأنه يحمل مسؤوليته ككاتب أساساً وكمسؤول عن القصة التعليمية التي تصدى لها وأخذها على عاتقه .

كما أنه من المهم أن تتلاءم كمية المعلومات أو القيم مع أعمار الأطفال

بحيث لايُبث كثير منها في عمر مبكر، كما أنها لاتكتظ بها أي المعلومات حتى في عمر أكبر لئلا يشتت انتباه الطفل وتفقد القصة قيمتها.

والأكثر أهمية هو الأسلوب القصصي الجذاب الذي تختفي وراءه الأهداف المنشودة بحيث تتاح الفرصة للطفل لاكتشافها أو العثور عيها ومن ثم تلقيها والاقتناع بها والتشبث فيما بعد بجوانبها.

ولاشك أن أخطر مزالق القصة التعليمية هو الحوار الذي يجب ألايكون جافاً أو منقولاً كمعلومة بحرفيته، أوأن يكون مفتعلاً بين السائل والمجيب كما بين المعلم والتلميذ، لأن الحوار في هذه الحال يُلغي دوره بنفسه كحوار ويعود إلى المباشرة التي ينفر منها الطفل إذ يظل سلبياً ومتلقياً ومنفعلاً لافاعلاً في القصة مندمجاً أو منسجماً معها.

فوائد القصة التعليمية:

للقصة التعليمية فوائد كثيرة لاتحصى وقد ثبتت هذه الفوائد لدى الأمم التي استخدمتها في العلوم الحديثة وفي التكريس لامجادها وتاريخها وحتى في التنبؤات نحو المستقبل كعلم الفضاء والذرة وغيرها، وهذا النوع يلامس قصص الخيال العلمي لكنه يتوقف عند حدود الحاضر ولايلقي بتنبؤ نحو المستقبل.

ومادمنا نحن العرب نسير في ركب التطور والتقدم ونأخذ من المدارس التربوية مايلائمنا ومايعطي نتائج ملموسة لدى أطفالنا فما علينا إلاأن نؤكد على ضرورة القصة التعليمية وتشجيع الكتّاب عليها وبالتالي ادخالها إن لم يكن في المناهج التعليمية أساساً إنما في الاطار الذي يواكبها ويماشيها وخاصة في التنظيمات الطفلية، وفي كتب صغيرة الحجم ومزينة بالرسوم الجميلة التي تملك أهدافها التعليمية والتربوية إلى جانب القصص الفني الجذاب.

وأؤكد هنا على أن القصة التعليمية يمكن أن تدخل إلى كافة العلوم والفنون وإلى المواد التعليمية حتى الصعبة منها كالرياضيات والجغرافيا، فما

بالنا بالتاريخ الذي نحرص على تلقينه لاجيالنا؟ فلماذا لايكون على شكل قصة؟

وبهذه المناسبة تروي إحدى المعلمات في صفوف ابتدائية تجربتها مع القصة التعليمية التاريخية عندما لم تستطع تقريب مفهوم الزمن بالنسبة لملوك فترة تاريخية معينة فإذا بها تنتقي عدداً من الأطفال وتسمي كلاً منهم بإسم واحد من الملوك، وعندما امسكوا بأيدي بعضهم بعضاً ادركوا الفارق بين ملك وآخر بحيث صاحت طفلة: آه.. انه قريب مني جداً.

وهكذا استطاعت المعلمة أن تثبت فكرة الزمن الفاصل بين حكم ملك وآخر، كما قربت لهم ماكان خافياً عليهم من التاريخ عن طريق القصة التي تبادلوا حوارها.

وبما أن الطفل العربي يملك خيالاً خصباً، ويميل إلى القصص والحكايات التي لايزال يسمعها من الامهات والآباء والجدات فيمكن الإفادة من هذا الخيال أولاً ومن تلك القصص ثانياً بحيث يتم تطويرها وادخال قيم جديدة عليها هي المستهدفة. ولابأس أيضاً من إعادة النظر في القصص التعليمية التي كانت مبثوثة في الكتب حتى المدرسية منها وتلك الأخرى الراسخة في الأذهان بأن تؤخذ هذه القصص وتطرح ضمن مفاهيم جديدة أو بإسقاطات معاصرة، كما في قصص الثعلب والغراب، والنملة والصرصار، والأرنب والسلحفاة، والكنز المدفون في الحقل الذي هو العمل والجد والنشاط، الخ...

كما وأنه تجدر الاشارة إلى أن الاذاعة والتلفزيون هي القنوات الهامة جداً والتي يمكن أن تعبر منها القصة التعليمية سواء في برامج التسلية أو في البرامج الهادفة للتعليم. وتكون بذلك مادة محببة ومسلية لاكمادة جافة لايستسغها الصغار بل ينفرون منها، وهذا يتماشى مع خطة مركزة للتلفزيون التعليمي والاذاعة التعليمية كما في برامج التسلية والامتاع.

وبما أن الأمية لاتزال في قطاع كبير من الآباء والأمهات خاصة، فإن

هذه القصص التعليمية يمكن أن تأخذ طريقها اليهم وبالتالي تتسرب إلى أطفالهم لا سيما اذا كانت تتلاءم مع المخزون والموروث من الأفكار وتنسجم مع العصر من جهة ثانية بحيث تخلق عالماً متكاملاً بين الطفل والبيئة من حوله .

وأخيراً ، بما أن الكتاب لايصل إلى الأسرة عموماً وإلى الطفل خصوصاً بشكل متواتر وغزير لأسباب كثيرة لاموجب لذكرها ولعل أهمها الاقتصادية ، فإن القصة التعليمية يمكن أن تلعب دوراً كبيراً لأن الأطفال يتناقلونها ويكونون كوسائل ايصال لها فتتسع الدائرة حتى تشمل أكبر عدد ممكن منهم .

خاتمة :

إن كل ماذكرت لايعني أن نجعل القصة التعليمية هي المحور والأساس في الكتابة للأطفال أو في أدب الطفل ، إنها جانب من الجوانب ولو أنه هام جداً لكن الآفاق مفتوحة في أدب الأطفال لأنواع متنوعة من القصص العلمي ، والخيالي ، والخيال العلمي ، والتراثي والتاريخي ، والديني ، الخ . . . إنما المهم أن نرسخ هذا الجنس الأدبي وأن نوليه الاهتمام اللازم والرعاية الكاملة وأن نقف أمامه باحترام لأنه أساس من الأسس التي تبنى عليه شخصية الطفل في المستقبل فهو فن مسؤول من كافة الجوانب وليس أخطر من السير في أرض لاندري ماذا ستكون عليه البذور التي نبذرها فيها . . هل ستكون صالحة أم تكون ضارة وسامة .

* * *

نافـذة عـلى العـالم

ترجمة واعـداد
كمال فوزي الشرابي

أداب

** الشاعر الفرنسي الكبير ادمون هارو كور EDMOND HARAUCOURT نبذة عن حياته وترجمة لبعض قصائده شعراً ونثراً.

ولد الشاعر الفرنسي الكبير ادمون هاروكور عام ١٨٥٧ وتوفي عام ١٩٤١. بدأ مسيرته

* كمال فوزي الشرابي: أديب وشاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة». من دواوينه: «قبل لانتهي»، «الحرية والبنادق».

الأدبية بمجموعة شعرية عنوانها (أسطورة الأجناس)، وهي قصائد هيستيرية كتبها عام ١٨٨٣ تحت اسم مستعار ونشرها في بروكسل على نسخ قليلة وخارج مجال التداول. ولقد نشر بعض مقطوعات من هذه المجموعة بعد سنتين في مجموعته الشعرية (النفس العارية) التي نالت نجاحاً عظيماً. ثم أتبع نشاطه هذا بمجموعتين شعريتين عام ١٨٩١ وعام ١٨٩٩ وهما (وحدي) و(أمل العالم)، وقد أضافتا إلى شهرته ألقاً جديداً. توجت مجموعة (أمل العالم) الأكاديمية الفرنسية ومنحت الشاعر منذ ١٨٩٠ جائزتها الكبرى للشعر وذلك على قصيدته الطويلة التي استوحاها من الأساطير السكندنافية وعنوانها (الڤايكنغ VIKINGS)(١).

في عام ١٨٨٧ قدم ادمون هاروكور روايته الأولى إلى الجمهور بعنوان (الأصدقاء) ثم قدم مسرحية عنوانها (شايلوك، ١٨٩٠) وقد اقتبسها من مسرحية (تاجر البندقية) الشهيرة لشكسبير، وقصيدة طويلة مأساوية (الآلام، ١٨٩٠) ومسرحية (عالم الجن) في ثلاثة فصول عرضت على مسرح «الظلال»، ثم مسرحية (هيرو وليياندر، ١٨٩٣). في عام ١٨٩٤ عرض ادمون هاروكور في ڤيينا وبودابست مأساة من خمسة فصول عنوانها (ألتيمور ALTÉMOR). وفي العام ذاته نشر (ميريام) وهي مأساة في خمسة فصول- لم تعرض- وقدم مأساتين شعراً وهما (دون جوان) على «مسرح الكوميدي فرانسيز»، و(إليزابيت) على «مسرح النهضة». وعاد منذ ذلك الحين إلى الرواية من دون أن يتخلى عن المسرح. ولم تلبث الأكاديمية الفرنسية ان توجت قصيدته الرائعة (القرن التاسع عشر) التي ظهرت عام ١٩٠٠.

عين ادمون هاروكور عام ١٨٩٤ محافظاً لمتحف التروكاديرو، ثم أصبح من عام ١٩٠٢ إلى عام ١٩٢٥ مديراً لمتحف كلوني الشهير. ورأس، بعد وفاة غوستاف سيمون، «مؤسسة ڤيكتور هوغو».

يعتبر ادمون هاروكور شاعراً فخوراً بنفسه وأعماله، معتداً بعنفوانه، دفعته عذوبة الحياة واليأس منها إلى التمسك بأهداب المثالية. ويعبر بأبيات

پارناسية، تفيض زهواً ونبلاً وذات شكل يتسم بمنتهى النقاء، عن الآلام الأبدية التي ترزح تحت وطئها الإنسانية، كما يعبر عن عذاب هذه الإنسانية الهائل، وعن الكبرياء الشامخة للنفوس العظيمة المتوحدة وظمئها الذي لايرتوي لعالم الابدية. ويعلن على رؤوس الملأ ضرورة البحث عن الحقيقة فيما فوق سلوكاتنا القابلة للضعف والخطأ، وذلك باتباع سبيل الخير والإحسان.

وبالإضافة إلى ما ورد من أعمال ادمون هاروكور، المذكورة أعلاه، ألف شاعرنا الأعمال التالية:

مختارات من القصائد، ١٩٢٦/ أشعار الزمن الآخر، ١٩٣١/ المسرحية الأولى، ١٨٩٤/ مسرحية جان بارت، ١٩٠٠/ مسرحية سيرسيه، ١٩٠٦/ مسرحية آل أو بيرليه، ١٩٠٥/ رواية الغرقى، ١٩٠٢/ رواية آل بنوا، ١٩٠٥/ دراسة بعنوان دوار أفريقيا، ١٩٢٢/ دراسة عن افساد الأخلاق بوساطة الكتاب والصورة، ١٩١٦/ وسواها...

وفيما يلي ترجمة لبعض قصائده، منها ما ترجمته شعراً ومنها ماترجمته نثراً:

١- أدوارية(٢)

نموتُ قليلاً إذا ما رحلنا،
نموت لأنَّا
نفارقُ أحبابنا،
ونتركُ شيئاً من الروح
في كلِّ آنٍ
وفي كلِّ مَطرحْ.

* * *

فراقُ الأحبَّة دوماً أسى أُمنيهْ،
وآخرُ بيت نسطِّرُه في قصيدهْ:
نموتُ قليلاً إذا ما رحلنا.

* * *

ونرحلُ، تلك لعمريَ لعبةُ مسرحْ،
وحتى الوداعِ الأخيرِ
نبعثر أرواحَنا،
نبعثرها يا حبيبي
على كلِّ تلويحةٍ للوداعِ
إلى أن يغيبَ بنا العمرُ مثلَ بقايا شراعٍ
تغيبُ هنالك... خلفَ البحارِ البعيدةْ:
نموتُ قليلاً إذا ما رحلنا.

٢- أجملُ الشعر...

أجملُ الشعرِ يا حبيبةَ شعرٌ
لم تسطِّرْهُ أنملٌ في كتابِ
هو زهرُ الأحلامِ تستروحُ الروحُ
ما فيه من شذىً منسابِ
وهو ضوءٌ من اللانهاياتِ يهفو
وابتساماتُ طائفٍ من خيالِ
وتراتيلُ من سهولٍ بعادِ
يسمعُ القلبُ لحنَها في الأعالي

• • •

يالهذا الفضاءِ: عُمْقٌ بلا حدٍ
ودنيا موّارةٌ بالقصائدْ
ومنافٍ تخفى، وجنّاتُ عَدْنٍ
لوَّنتْ قُدْسَها ألوفُ المشاهدْ
حيثُ لم تدخلِ الخطيئةُ في الفنِّ،
ولم تنسحبْ على أيِّ حُلْمِ

حيثُ تقوينَ أن تريْها إذا ما
– ياحياتي – هويتِي ذات يومِ...

* * *

في العشايا، والحبُّ يمزجُ أفكاري
بأفكارك الوضاء النواعمْ
في سكونٍ كأنه هدأةُ الليلِ،
وصمتُ المنى، وغفوُ النسائمْ
قرّبي روحَك النبيلةَ من روحي
وأصغي لما تقولُ الحنايا
تسمعي نغمةً يُرَتّلُها قلبي،
وشعراً ما سطّرته يدايا...

٣– الوصية

أوصي لك بهذه الأنشودة حيث وضعت ابتسامتك،
ونظرتك، يا أيتها الصديقة التي تظل فوق المثال:
هذه هي الأشعار التي خططتُ فيها سطورَ جمالك.

* * *

انها من صنعك، ياحبيبتي، ولقد تأخرتَ في التعرف اليها
ما دمتُ رويتُها بعيداً عن مسامعك،
ولكن حصتك كانت كل ما كوَّن روحي منها.

* * *

عندما أموت وتصبحين عجوزاً
سيظل حبي زهرة جمالك،
وبجمالك ستحيى الأزهار التي ذوت في العشية.

* * *

يجب ألاتموتي منذ أن غنتك الكلمة،

ذلك أن الكلمة تنتصب خارج الزمن الذميم،
وما فكَّرنا فيه يستمر إلى الأبد.

* * *

ستمر العصور كريح على الرمال،
ويمكن أن يكنس السماوات عصفُها الليليُّ،
ولكن لاشيء يمحو الحلم الذي لايموت.

* * *

خارج العصور! «الكلمة» هي جوهر الآلهة،
ويخلد الجسد حين يغدو فكرة،
فإليكِ هذه الهدية التي تقول لك انني عشت عينيكِ!

* * *

رافقتُ بياضك الخفيَّ وعشقته،
خلقتُ شعورك وصوت خطاك:
وستبقى كلُّها ولن يقوى الموت على محوها.

* * *

فخذي إذاً هذه الأشعار التي بها ستخلدين،
انها أشعارٌ لاتموت، ولايعرفها أحد،
وضعيها تحت جيدك ساعةَ النزع الأخير
لكي تنام شعورك البيضاء على شبابك النضير.

٤ – القلعة

إذا شئت أن تكون عظيماً فشيِّدْ قلعتك
بعيداً عن الجميع، عالياً جداً، شيِّدها لأجلك وحدك.
ولتكن منيعة عذراء، وليجعل الجبل
حولها سداً والثلج كفناً.

* * *

شيدها على كبرياء الذرى التي تصيب الإنسان بالدوار،

بين الدروب الزرق للعقبان والبروق،
ولتكن مملكة من الرخام الأبيض وسط ساحة من الهُوى،
وزنبقة من حجر ازهرت في تألقات الهواء.

* * *

أُعْلُ بها نحو الاله، بعيداً عن طيفك المبدئي.
وازدد بها علواً حتى لتحسب المدائن
وهي تغمز بعينيها أنها ترى شعاعاً زائداً في النور،
ولاتدري هل هذا الشعاع آتٍ من الارض ام من السموات.

* * *

ها هنا يجب أن تشيد ملجأ روحك.
ولكي تكون رغبتك الشريعة الوحيدة في قلعتك،
ولكي لايعتورها شيء من المديح أو اللوم
احفر على عتبتها البيضاء هذه الكلمة السحرية: «أنا».

* * *

ثم أغلق بابك بألف رتاج ازاء الريح التي تعبر!
وسُدَّ جدرانك الأربعة أمام الآفاق الأربعة،
وإذا ثقل عليك السقف فاخرقه نحو الفضاء
لكي تدخل إلى بيتك روح السماء!

* * *

عندئذ في أعمق اسرار هذا السور الصوفي
ستشيد هيكلاً حديدياً - وانت ككاهن مبهور -،
هيكلاً حديدياً أو ذهبياً حيث ارادتك المقدسة
يجب أن تحتفل بحلمك وتعبد ذاتها فيه.

* * *

وغنِّ! ما همَّ إن لم يسمع أحد غناءك!

غن لأجل ذاتك، فقلبك هو صدى قلبك!
وستردد الصحارى المتسعة صوتك على مزيد من القوة،
وستغني الصحارى لتتجاوب جوقاتها معك.

• • •

غن الحب المقدس الذي ينبض في شرايينك!
عن سعادة ان تستمع إلى ذاتك وهي تغني،
عن للابدية، غن للنجوم،
ولا تسأل البشر أن يصغوا إليك!

• • •

وحدك! وحدك على شكل الألوهة! ذلك أنّ النفي حلم:
إنه لبن القوة وخبز الفضائل،
إنه الانطلاق المثالي للحلم الذي يسمو،
وعتبة الفراديس الضائعة التي نحلم باسعادتها.

• • •

ليس لك سوى وطن واحد في هذا العالم هو ذاتك!
فغن لاجلها، وكن أنت هدفك، كن أنت تعلّتك!
غن، وحين تموت مت في أسمى درجات الكبرياء
لأنك حييت ذاتك وأحييت ما في عقيدتك من بهاء!

• • •

** نبذة عن أدب الباسك أو البشكنش وعن أدب غاليسيا، بقلم اندره غاباتسو GABATSOU، المستشار الأدبي والناقد والمترجم المشهور في اسبانيا.

يكمن لغز البشكنشيين في لغتهم لا في أي شيء آخر، ولذلك ومنذ أن اكتُشِفَت نصوص مكتوبة بلهجة الأوسكارا EUSKARA في القرن السادس عشر، فرضت هذه اللغة ذاتها كموضوع مفضل وذلك بقدر ما كان

البشكنشيون يعون هويتهم وخصوصيتهم، و بعد أن أعلنوا على رؤوس الملأ مراراً أنهم اسبانيون أكثر من الاسبانيين انفسهم بسبب كونهم أكثر اخلاصاً للقيم المسيحية، حتى لقد بلغ بهم الأمر إلى أن يمتزجوا بهذه القيم لدرجة حولوها فيها إلى نوع من أنواع الصوفية والتعاليم الدينية تتناسب مع نزعتهم إلى الانعزال في أراضيهم.

أوسكال هيريا EUSKAL HERRIA هي البلاد التي يتكلم فيها أصحابها الأوسكارا. وليس من الخطأ أن نقول، كالنا قد البشكنشي جون جواريستي، ان الأدب البشكنشي قد عانى دائماً من المغالطات التاريخية وأنه تجنب السير في ركاب الحركات الأدبية الأوروبية، وإنما يستدعي هذا القول منا المزيد من الدقة. ومما لاشك فيه أن هذا الأدب قد أدرك تماماً ما تعنيه حركة الابتداعيين الألمانيين التي تسمى «الفكر الشعبي» وعرف كيف يطبقها لحسابه. فالمشكلة إذن هي في مكان آخر، وهي تأتي من منهج خاص جداً بلغة لا نقاط مشتركة بينها وبين بقية اللغات الأوروبية، ومن تقاليد كانت تتميز دائماً بالمشافهة وتحرص على الاحتفاظ بنقائها.

في عام ١٩٧٥ توفي غبربيل أريستي ARESTI وكان قد فجر على مدى بضع سنوات زلزالاً في الغنائية البشكنشية أفادت منه الأجيال الصاعدة بعد موت فرانكو. وأفادت هذه الأجيال أيضاً من تأثيرات «الصيغة البشكنشية» التي أعطت لهجة الأوسكارا منهجاً أدبياً، وبقيت محافظة على المسافات القائمة بينها وبين الالتزام السياسي، الأمر الذي لايعني أنها كانت لامبالية بالقمع الذي عاناه الشعب البشكنشي في السبعينات. وإذا كان يوجد لدى جوزيبا ساريو نانديا SARRIONANDIA بعض القصائد الملتزمة بصيغة عفوية وساذجة، فإننا مدينون له بذكر نوع من أنواع الشقاء الذي تعرض له فرد من أفراد الشعب: «فكرٌ مَنْ كان سجيناً/ يعود دوماً إلى السجن/ يلتقي في الشارع بقضاة، بمدعين عامين، بمحامين/ وحتى رجال الشرطة ينظرون إليه إذا كانوا لايعرفونه/ أكثر مما ينظرون إلى أيٍّ كان/ وذلك لأنه لايمشي بخطى متزنة/ أو لأنه يمشي بخطىً فيها الكثير من الاتزان.».

يُبرز لنا اليوم الغنائية البشكنشية كتاب أربعة هم: برنار دو أتكساغا ATXAGA، وفيليبه جواريستي JUARISTI، واينييغو ارانبري INNIGO ARANBARRI، وكزافيه ليته LETE.

عرفت الغنائية على يد الأديب الأول هزة جديدة بعد أن نشر مجموعة قصائده (إيتوبيا، ١٩٧٨). وينتمي هذا الأديب الشاعر إلى الحركة الدادائية والفن الشعبي - البوب آرت- وجميع الحركات الطليعية. ولقد فجر حقاً الشعر البشكنشي بانفتاحه على المشاهد المسرحية وحفلات رقصة الروك. أضف إلى ذلك أنه أعاد اختراع لغة الأوسكال هيريا باصداره مجموعة من الحكايات والأقاصيص ذوات البنية المتصنعة والغرائبية التي تقترب من أعمال خورخيه لويس بورخيس وأدولفو بيوي كاساريس أكثر مما تقترب من أعمال بيو باروخا، وعنوان هذه المجموعة القصصية (او باباكوك -OBABA KOAK، ١٩٩١).

واستمر هذا الكاتب يبدع في الحكاية والقصة. ونشر رواية مكتوبة للناشئة عنوانها (شعرة على اللسان، ١٩٩٥) حيث يكتشف القارىء، بين مختلف الاكتشافات، كتاب ألفباء في منتهى الجمال والعذوبة عن الحرب الأهلية الاسبانية. ولهذا الكاتب كتب أخرى أشهرها (مذكرات بقرة، ١٩٩٤) و (الإنسان وحيداً، ١٩٩٥). وفي هذا الأخير تتغير اللهجة والموضوع ما دامت «الحرب القذرة» التي تتصارع فيها الشرطة الاسبانية وانصار منظمة ايتا ETA معلقة بلا حل وسط موت الأيديولوجيات الطوباوية في مطالع الثمانينات.

وهناك كتاب آخرون لاتخلو كتاباتهم من السحر والأصالة كأنخل ليرت كسوندي، وجوان ماري إيريغوين، وجوكس ماري ايتورالده.

وإذا كانت بلاد البشكنش قد طمرت تحت نظرية لاتنتهي من الرواسم (الكليشيهات)، فماذا نقول عن بلاد غاليسا، GALICE- وتقع إلى أقصى الشمال الغربي من اسبانيا- التي تغير هيكل لغتها أيضاً ما دامت هذه اللغة قد

أصبحت إحدى اللغات الرسمية للأمة الاسبانية؟ يقول الأديب الغاليسي الشاب مانويل ريفاس RIVAS في دراسة له يجدر بكل من يهتم بلغات اسبانيا أن يقرأها: «هنا لاتوجد حرب. هنا لايوجد حتى ثور للمصارعة يمكن أن يثير الفضول لدى كاتب الوقائع الدولية أو الكتب الكبيرة التي تطرق موضوع السفر». ومنذ أن بطل الحج إلى عاصمة غاليسا وهي مدينة سان-جاك- دو- كومبوستيل غاضت هذه المقاطعة في «عصور من الضباب».

ومع ذلك، وبالإضافة إلى فرانكو وفيديل كاسترو وإرادة الانتشار في العالم فلقد قدمت غاليسا أدباً في غاية الغنى. ألم يقل الأديب الأمريكي الكبير دوس پاسوس عام ١٩٢٠: «اذهبوا إلى أي مكان في أقاصي العالم وستجدون فيه غاليسيا». وكانت اللغة الغاليسية في البدء اللغة الأدبية لشبه الجزيرة الاسبانية كلها ثم توقف الناس عن كتابتها، وها هي الآن تعود من جديد.

والواقع أن الأدب الاسباني قد انتج روائع استمدت وقائعها مباشرة من الأرض الغاليسية. نأخذ مثالاً على ذلك (مازوركا لاثنين من الموتى، ١٩٩٠) لكاميلو خوسيه ثيلا CELA- حامل جائزة نوبل لعام ١٩٨٩-، والحكايات التي لاتنسى لالفارو كونكيرو الذي كان هو نفسه يترجم أعماله من الغاليسية إلى الكاستليانية. كتب غاليسي آخر هو الكاتب غونثالو تورانتي باليستير: «إذا كانت الرواية الغاليسية قد بدأت في هذا القرن مع كونكيرو في المجال الكاستلياني فإنها تعتبر استثناء وأسطورة. من تراه يقوى اليوم على الكتابة مثل كونكيرو؟».

إذا ما اعتبرنا الأدب الغاليسي من ضمن التقاليد في تلك البلاد فذلك لأنه لاتوجد في غاليسا قطيعة تتصف بالعنف الذي اتصفت به قطيعة اللغة البشكنشية بما اعتورها من انحصار وتقطع.

يكتب مانويل ريفاس أعماله الخيالية باللغة الغاليسية. وحين نشر عام ١٩٨٩ روايته (مليون بقرة) قارنه النقاد بالكاتب ريمون كارڤر ولكنهم نسوا أن

يشيرو إلى أن هذا الكاتب، الذي عالج عالماً مدينياً وشؤون ضواحٍ حزينة في مدن تسفعها الرياح، يرتبط في الواقع بالتقاليد الغاليسية التي تتغذى من الحكايات الشفهية، وقد اشتهر بالكتابة فيها كل من أنكسيل فوليه، والقارو كونكيرو، وكارلوس كاساريس، وهذا الأخير كاتب جيد اشتهر بأناقة أسلوبه وتكثيفه، ولطالما تمنينا أن نرى أعماله مترجمة، أضف إلى هؤلاء الكتاب العظيم كسوسه لويس منديث فيرين FERRIN، سيد الإيجاز في الشكل وشاعر الكلمة النافذة.

نعود إلى مانويل ريفاس: لا يضعنا هذا الروائي أبداً في متاهات الخيبة سواء كتب (آكلو البطاطا) أو كتب روايته الأخيرة (الرفقاء المتوحشون) التي تجري بعض احداثها في الريف.

في عام ١٩٨٨ كتب سوسو دو تورو SUSO DE TORO رواية باللغة الغاليسية عنوانها (سيارة اللاندروفر) وهي قصة أخ يقتل أخاه. . . وقد حيا هذه الرواية لدى صدورها كل من برناردو أتكساغا وانطونيو مونيوث مولينا. كما كتب دوتورو آخر رواية له وعنوانها (تيك-تاك) وهي احتفال لغوي مدهش يجري فوق بنية متاهية.

من المستحيل العودة إلى البدء من دون أن نشير إلى روائي غاليسي آخر مبدع يكتب أحياناً باللغة الكاستليانية وأحياناً باللغة الفرنسية واسمه رامون تشاو CHAO، وهو منفي في فرنسا، ولكن كل ما كتبه يعتبر صدى لمسقط رأسه، سواء تعلق الأمر بروايته التعليمية (بحيرة كومو، ١٩٨٦) أو بروايته (بيت الدفلى، ١٩٨٩) وهي رواية أهداها بالغاليسية إلى حبيبته فيليسا، مع كلمات متقاطعة تأسر القارىء.

علوم

**** العالم الطبيعي والأَنَسي الفرنسي تيودور مونو MONOD في ثلاثة كتب جديدة: (الباحث عن المطلق)، و(الدفاتر)، و(السماء والأرض) وذلك بمناسبة بلوغه الخامسة والتسعين من عمره السعيد.**

بين مسيرتين كبيرتين في الصحارى الافريقية يقدم لنا العالم الفرنسي الذي لا يتعب اعترافاته كعالم أَنَسي وعالم طبيعي. إنه لعمري درس نادر ورائع من مثقف كبير احتفل في ٩ نيسان المنصرم بعيد ميلاده الخامس والتسعين.

تقوم فلسفة هذا العالم على اكتشاف العالم من التأمل في رمال الصحارى ومياه البحار وما فيها من مناخات وحيوانات ونباتات. فهو يجد، في كل رحلة، غبطة البدوي المتنقل المترحل. ألم يقل مثَلٌ طوارقي: «خير للمرء أن يعلق التراب بقدميه من أن يعلق بردفيه»؟

حين تزور هذا العالم المعمر في منزله تجد على أبوابه وجدرانه جميع المراتب العلمية العالمية التي حازها. كما تجد شعارات كتبت بخطوط عريضة: «لننقذ الحيتان»، و«توقف عن التدخين»، و«النووي؟ كلا، شكراً» وسواها...

وهكذا نرى أن هذا الأستاذ العتيق يقيم مع العالم المبغض للأزمنة الحديثة حضوراً راهناً مبنياً على بعض القناعات القادرة. «لنخرج مما قبل التاريخ» هو أحد شعاراته المفضلة. وفي هذا القول في هذا المقام مايشبه التحدي. والزمن، آه الزمن... ذلك أن تيودور مونو لايقيم وزناً للساعات حتى ولا لأكثرها صفاء. وحين تسأله: «كيف صحتك؟» يجيبك ببراءة مزيفة: «جيدة جداً، بالطبع. فليس لي خيار».

عاد تيودور مونو مؤخراً من الصحراء الليبية، وهي الصحراء المنبسطة في بلاد مصر لا في ليبيا كما يشير إلى ذلك اسمُها خطأً. يقول: «إنه العدم المطلق لعالم النباتات. في هذه الصحراء منطقة مساحتها مئة كيلومتر مربع لايوجد فيها أي نبات ولاأي جمل، ولا أي بدوي. لربما توجد فيها بعد خمسة آلاف عام هذا إذا امطرت السماء. وقد شد انتباهنا مع الألمان في هذه الصحراء وجود حجر له شفافية الزجاج. ونتساءل: «أليس هذا الحجر قطعة من صخر ذاب بتأثير الحرارة الجهنمية التي تسود المنطقة؟ ها هو الحجر انظر إليه بنفسك». وبينما يضع تيودور مونو حجره الصغير في يدك لتتأمله، يقفز فكره إلى ظهر جمل يخبُّ ويحمله إلى سهوب الصحراء في التشاد بحثاً هذه المرة عن نبات اختفى وكان قد أطلق هو عليه اسماً لاتينياً يتضمن القسم الأول منه اسم اسرته «مونو» بعد أن تأكد من عدم وجود شبيه له بين النباتات.

وكذلك فعل مع عدد كبير من النباتات التي اكتشفها في كل مكان من الصحارى التي طواها بحثاً وتنقيباً.

ويذكرنا اسمه الذي يتكرر على كل نبات تم اكتشافه بقصيدة ايلوار الشهيرة «على كل شيء اكتب اسمك يا حرية!» ونردد: «على كل برية، و كل تلعة، و كل كثيب، وكل ترابة، على كل مكان نكتب اسمك يا تيودور مونو!»

ولايكتفي عالمنا بحب الرمال والجمال والنباتات والأحجار والبحار أيضاً بل يقفز على ظهر بعير آخر ليبحث عن الفراشات الجميلة الملونة وغير الملونة. وهو الآن يلاحق فراشة عجيبة تضيع أمام نظر الإنسان ما إن تحط على الرمل لأنها بلون الرمل. ولاتمكن مشاهدتها إلا وهي في حالة حركة.

تلك هي الهوايات المجنونة التي يتعلق بها تيودور مونو، هذا العالم الذي اطلقوا عليه لقب «سيد الرمال» لكثرة ذرعه إياها. وهو قادر على قطع مسافة ثلاثين كيلومتراً سيراً على الاقدام ليعثر على نملة غريبة، وعلى قضاء

ليل بأكمله تحت النجوم لمراقبة نبات وحيد الفلقة. ما هي الصحراء، أو ليست سراً يغطيه الغبار؟

تعمق تيودور مونو في أسرار الوجود والديانات فاكتشف مناهج جديدة بما يملكه من حدس وشك. مسافر لايتعب ولايكل، ذو فضول نهم لايشبع. وها هو يتحدث الآن عن سفره إلى منطقة «الاينيدي» حيث يحلو له أن يبحث عن نباتات جديدة وعن غبار طلع جديد... ولكن ماتراه يقول بصدد الرياح وسحر الرياح؟... يقول: «ان تراب كراكاتوا- وهي جزيرة بولينيزية- قد لون بسحره غروبات الشمس في باريس». لكأن ذلك حدث عام ١٨٨٣، ولعل ذلك يشكل استهلالاً جميلاً لرواية ابتداعية. ولكن تيودور مونو يعتذر، فليس لديه وقت ليضيف رواية إلى الكتب الثلاثة التي نشرها مؤخراً وهي (الباحث عن المطلق)- يعبر فيه عن ايمانه وحكمته كعالم أنَسي طبيعي-، و(الأرض والسماء)- وهو حوار طويل عن البحث الروحي الطويل الذي ما فتيء يلاحقه حتى في أكثر أمكنة كوكبنا وعورة-، وأخيراً هذه (الدفاتر) الخارقة التي جمعها ابنه سيريل، والتي تمتد من نيسان ١٩١٨ لتقص علينا حكاية وجود لايضاهى.

- «من يملك هذا المجهر؟». - «أنا أملكه». يجيب عالمنا قبل أن يفتح فصل الحيوانات البحرية. وزبدة الكلام: فلما كان الحوت حيواناً ثدياً دخل ذات يوم عالم المياه، فمن الممكن أن يكون بعض الرخويات قد خرج من المياه ليعطي الإنسان الدرس الذي يستحقه: أي لكي يحل محله كبطل لجميع الفئات. وهذه الرخويات هي أنواع من الحيوانات ذوات أشكال غريبة كالأخطبوط واضرابه وسواها... وهي تملك عيناً واحدة تحدق إلينا من أعماق البحار في انتظار ساعتها الأخيرة.

يقول تيودور مونو: «إن هذه الحيوانات تملك جمجمة، وجهازاً عصبياً ونفسياً متطوراً، ولاينقصها الا أن تعيد اختراع رئات لها. وإذا لم

يتوصل الإنسان إلى التأنسن والشعور بإنسانيته وممارستها فإن هذه الحيوانات ستصبح هي وحدها أصدقائي. . . ».

**** حوار مع عالم الوراثة الفرنسي فرانسوا جاكوب FRANÇOIS JACOB بمناسبة صدور كتابه الجديد (الفأر والذبابة والإنسان).**

حصل عالم الوراثة الفرنسي فرانسوا جاكوب على جائزة نوبل للطب عام ١٩٦٥ . وهو أستاذ في الكوليج دوفرانس . له قلم أديب مبدع وأسلوب كاتب حقيقي . ولد عام ١٩٢٠ . بعد أن أصدر (لعبة الممكنات) وهي دراسة متألقة عن تنوع الاحياء، و(التمثال الداخلي) وتتضمن سيرته الذاتية، نشر كتيباً يتصف بالصفاء والحذر عنوانه (الفأر والذبابة والإنسان) وهو يفسر البحوث في علم الأحياء والاكتشافات الأخيرة في علم الوراثة، ويستند حتى إلى علم الأساطير. وبموهبته المتحمسة يروي لنا حكايات الجُزيئات والانجاب والمضغة والتطور من غير أن ينسى أن الإنسان هو أيضاً إنسان يحلم ويشتهي ويطرح على نفسه أسئلة.

*** لماذا هذا العنوان: (الفأر والذبابة والإنسان)؟**

– هذه غمزة عين لمثل أو خرافة لافونتين التي تقول بأن الإنسان يحتاج دوماً إلى من هو أصغر منه . . . كانت الذبابة لدى علماء الوراثة أفضل موضوع للتجارب إذ سمحت لهم، منذ أوائل هذا القرن، أن يضعوا معالم للمورِّثات أو الجينات، كما فكت مؤخراً الأواليات الوراثية التي تسند تطور المضغة. فبفضل الذبابة ثم الفأر تعلمنا كثيراً في علم الأحياء هذه السنوات الخمس والعشرين الأخيرة. وسمحت النتائج بأن نفهم الإنسان فهماً أفضل.

*** كتبت: «ما هو حقيقي لدى الذبابة حقيقي لدى الإنسان. . .» وتتحدث عن تعدد الحرف!**

– اكتشفنا في الواقع بالسبعينات أن الطبيعة تصنع بالبروتينات ذاتها،

والجُزيئات ذاتها، والمورِّثات ذاتها ذبابة أو دودة أرض أو فيلاً أو إنساناً. وبعبارة أخرى تصنع الطبيعة من الشيء القديم شيئاً جديداً. وهذا هو تعريف ما عنيته بتعدد الحرف. والواقع أن الفرق ليس سوى مسألة توزيع. ولكن المركبات الكيماوية هي ذاتها. ويشبه العالم الحي جهاز ميكانو -MECCANO أو تركيبة من الخلايا. ويكفي أن نغير قليلاً جداً تطور المضغة لنتوصل إلى ذبابة أو بطة أو أي حيوان كان. والواقع الآخر الذي لايقل غرابة عن الواقع الأول، وعلى الرغم من قرابتنا لملكة بريطانيا أو سواها من الملكات وللذباب أو ديدان الأرض، فإن كل واحد منا يختلف، في صميم النوع، عن الآخر، باستثناء التوائم التي تتماثل من الناحية الوراثية. ولوقالوا لنا ذلك منذ خمس وعشرين سنة لكنا ضحكنا.

*** هذه المعرفة الهائلة وتطبيقاتها، كظهور النعجة المستنسخة أو النباتات المحوّلة وراثياً، تخيف الإنسان الدنيوي أو غير المؤمن... فهل العلماء سحرة أم أنهم متعاملون مع الجن؟**

– كلا. ليس العلماء هؤلاء ولاهؤلاء. يهدف العالم الذي يقوم بأبحاث هو الوصول إلى معلومات جديدة. وتؤدي هذه المعلومات إلى تطبيقات بعضها نافع وبعضها ضار. وليس من شأن العالم أن يقرر وجوب عمل تطبيق ما أو عدمه. ان للمجتمع أن يختار ما يقبله وما يرفضه، على المجتمع أن يفصل حبة القمح عن حبة الزؤان. واللجان الأخلاقية إنما وجدت لتطبيق ذلك.

*** لنعد إلى «دولّي DOLLY» النعجة المستنسخة... ما هو رأيك فيها؟**

– تقوم فائدة هذا الاستنساخ على أنه سيسمح، بين عدة أشياء، بفهم التفاعلات بين نواة خلية ما وهيولاها. على أن حكايات الاستنساخات التي تصلح كقطع غيار تعود إلى مجال الاستيهامات في الخيال العلمي. وما من

أحد فكر في استخدام توأم كرصيد من قطع غياربحسب علمي. ذات يوم سيكون من المحتمل والممكن استنساخ البشر، ولكني لاأدري أية فائدة تجنى من ذلك...

*** أي مستقبل يخبؤه لنا علم الوراثة؟**

- من يدري؟ إذا استطاع الإنسان على العموم أن يكشف أسرار المستقبل فإن الحياة تغدوغير محتملة. في مجال البحوث العلمية يبحث العلماء عما لايعرفونه، وحصة الشيء غير المتوقع مهمة جداً لديهم. أضف إلى ذلك أن فائدة تجربة ما إنما تقاس باتساع الدهشة الذي تجلبه لنا. الشيء غير المتوقع... ذاك لعمري شيء قاس من الصعب جعل السياسيين أو إداريي العلوم، المطالبين ببرامج مسلوقة سلفاً لتمويلها، يقبلون به. هذا من جهة ومن جهة ثانية فأنا أفكر أن القرن المقبل، بالتوازي مع علم الأحياء، سيتركز بخاصة على عمل الجهاز العصبي، والذكريات، والرغبات، والوعي.

*** تقيم مقارنة بين العلم والفن. ومع ذلك فإن العلم لاعلاقة له بالتخيل.**

- صحيح، إنما كما لدى الفنان هناك حصة من الخلق في عمل العالم. وهكذا فإن الباحث الذي يكتشف نظرية الذرة يقرِّب الواقع قدر الإمكان، ولكنه ليس تماماً الواقع الذي يقدمه لنا. تغيرت الأزمنة منذ أن ولد العلم في الغرب منذ أكثر من ثلاثمئة سنة. في تلك الحقب كان العلم يريد أن يكون أبدياً ونهائياً. ولقد غدا الآن جزئياً وموقتاً. في الماضي كانوا يطرحون أسئلة كهذه الأسئلة: إلى أين نحن ذاهبون؟ ما هي الحياة؟ لماذا؟ أما الآن وقد بدأنا ندرس الطبيعة بجدية فإن أسئلتنا قد أصبحت أكثر بساطة. ذلك أننا بقدر مانتعلم بقدر ما نحقق فسحة جهلنا. والعمل الأكبر هو أن نستطيع للمرة الأولى مجابهة هذا الجهل.

فنون

**** حوار مع قائد الفرقة السنفونية للكونْفت غاردن المايسترو الهنغاري الكبير السير جورج صولتي GEORG SOLTI.**

كانت النافذة الكبيرة المفتوحة تطل على حديقة تشتعل بالازهار. فمن شأن الربيع على الدوام أن يحول لندن إلى مدينة تضج بالحيوية والبهاء، ويبدو ذلك أكثر بروزاً في هذا الربيع وفي الحي الجميل المتألق نضارة واتساعاً الذي يطلق عليه «سانت جونس وود» حيث يقطن المايسترو السير جورج صولتي، وحيث الكرات الضخمة الوردية والبيضاء للأشجار تغطي البيوت.

حدثني المعلم: «عندما اقنعني المايسترو الكبير برونو وولتر عام ١٩٦١ بقبول قيادة الأوبرا الملكية لكونْفت غاردن، وكنت أرغب في قيادة فرقة لوس انجلوس، قال لي: «ستعشق الناس في لندن وتكره المُناخ». ولاشك في أن نهاراً زاهراً كهذا النهار يخطّيءُ وولتر إلى حد ما. ولكننا لن نظل نتحدث عن الحالة الجوية، أليس كذلك...» هكذا أكمل جورج صولتي حديثه على شيء من الدعابة.

ولد جورج صولتي في هنغاريا عام ١٩١٢. فعمره الآن يغازل الخامسة والثمانين. تتسم قامته بالصلابة والعنفوان. ولايكف جسده عن الحركة. أما ابتسامته فهي حاضرة على الدوام، وكلمته شعرية آسرة. إنسان أنيس، ساحر، يحب المزاح، يمكن أن يتحول وجهه اللطيف في لحظة واحدة من الهدوء إلى الغضب. إشاراته الواسعة وهو يقف على منصة القيادة زئبقية متوازنة، وانحناءات جسده وحركاته ذات دقة عجيبة ترتفع إلى مستوى الأسطورة.

نشيط جداً، ولذلك فهو لايكف عن تقديم الحفلات الموسيقية في

جميع أنحاء العالم بدءاً من كليفلاند وشيكاغو حتى باريس حيث قدم على مسرح الشانزليزيه في ٢٨ نيسان من هذا العام حفلة أشادت بها وسائل الإعلام. وهو لايتوقف عن تسجيل الاسطوانات. عملاق بين قادة الفرق الموسيقية الحية فيما قبل الحرب العالمية الثانية. وريث المايسترو أرتورو توسكايني العظيم (١٨٦٧ - ١٩٥٧)، - كان مساعده في مدينة سالزبورغ - ووريث الموسيقار الكبير ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩) - كان يعرفه معرفة جيدة وقاد موسيقا جنازته - وكذلك وريث المايسترو البارع أوتو كلامپرر (١٨٨٥ - ١٩٧٣). يكره السكونية. يقول: «التقدم، التطور فرح من أعظم أفراح حياتي. نعم، اتطور دائماً. أكتشف، موسيقياً، أشياء جديدة في أعمال المبدعين. حين يتوقف المرء عن التطور يموت».

خمسون عاماً من العمل والانتاج مع

«شركة ديكا DECCA»

لا يرضى جورج صولتي أن ينام على غار أمجاده. في كل مرة يقود فرقة يأتي بشيء جديد بخصوص التوليفة الموسيقية PARTITION. ولكي يتأكد أنه لايعاود قراءة ملاحظاته وإشاراته، وأنه لايكرر نفسه، يقول: «لاأريد أن أقنع بصنع الرواسم. لطالما عزفت السنفونية الخامسة لبتهوڤن بالطريقة ذاتها. كانت تلك السنفونية تمثل مدى شجاعتنا واقدامنا في فرقة شيكاغو، وهي العمل الذي ولجنا به البلدان الأوروبية. والواقع أن عزف هذا العمل قد أصبح متماثلاً ورتيباً، وهكذا قلت لنفسي: «توقف لخمس سنوات على الأقل. في هذا العام سأقدم سنفونيات غوستاف ماهلر (١٨٦٠ - ١٩١١) وذلك لأنني تركتها ترتاح خلال عشر سنوات وتوليفاتي جديدة. ولقد تمتعت بتقديم بعض مختارات من موسيقا ماهلر في الـ B.B.C.، وإني لأكرر القول دوماً على مسامع الشباب بأن عليهم أن يغيروا توليفاتهم، وأن يطوروا فكرهم باستمرار. . .»

ومع ذلك يبقى جورج صولتي أكثر القادة وفاء. فلقد قضى تسع

سنوات على رأس «أوبرا فرنكفورت»، وعشر سنوات في قيادة «الكوفنت غاردن»، واثنين وعشرين عاماً في قصة عشق مع «فرقة شيكاغو» التي تتصف بالدقة والفخامة . . . وخمسين عاماً وهو يوقع عقوداً تتجدد لصالح «شركة ديكا» العالمية الشهيرة للأسطوانات. في عام ١٩٤٧ كان يوقع عقوداً مع هذه الشركة بصفة كونه عازفاً للبيان. وكان يرافق عازف الكمان كوهلن كمڤ في صوناتات بتهوفن وبرامس. ومع شركة ديكا استطاع من عام ١٩٥٨ إلى عام ١٩٦٥ أن يقدم على اسطوانات (رباعية -TÉTRALO GIE)(٣) ريتشارد ڤاغنر الشهيرة. ولكي تحتفل هذه الشركة بعيدها الذهبي أصدرت باشراف صولتي تسجيلاً جديداً لاوبرا (أسياد الغناء) من تأليف ڤاغنر نفسه.

ويقص علينا المايسترو: «هناك تسجيلان لڤاغنر ما احببتهما قط: أولهما (تريستان وايز ولده) وقد سجلته وأنا في تباشير سن الشباب، و(أسياد الغناء) عام ١٩٧٥ ولم أكن راضياً عنه. ولطالما حلمت بأن أعيد تسجيل هذين العملين . . . ولكنني توقفت مع حبي للعمل والإبداع لأني لاأريد أن أتسبب في افلاس الشركة التي أحبها وأعمل معها. . . ذلك أن عمليات التسجيل تكلف كثيراً من الجهد والمال! ثم ذات يوم، منذ سنين، كنت في سيارتي فسمعت من المذياع مقطعاً من الفصل الأول، وهو الحوار الجميل لپوغنر، وفيه يفرح سلفاً بمجيء نهار الغد. امتلأت عيناي بالدموع. ووقعت من جديد صريع عشقي لهذه المغناة أو بالأحرى لهذه الحكاية التي تحدثنا عن أناس بسطاء، لا عن آلهة ولا عن إلهات، ورغبت في اخراجها على طريقة موسيقا الحجرة».

سجلتُ المغنّاة الهزلية

الوحيدة لڤاغنر وهي (أسياد الغناء)

لم يتوقف السير جورج صولتي عن العمل لحساب شركة ديكا. ومن ضمن تسجيلاته المميزة نذكر المغناة الهزلية الوحيدة لريتشارد ڤاغنر التي

اشتركت في تقديمها نخبة من مغني ومغنيات العصر، مع فرقة شيكاغو الشهيرة، وهم جوزيه ڤان دام، كاريتا ماتيلا، بن هاينر، رنيه پاپ، ألن أوپي، ايريس فيرميُّون. أربع ساعات من الحوار الموسيقي الرائع. وتم التسجيل بحضور الجمهور خلال أربع حفلات.

ويؤكد السير جورج صولتي: «في الماضي كنت أعمل في الاستديو، ومع التقدم في السن توصلت إلى قرار هو أنني أستطيع الحصول على نتائج أفضل مع المغنين والمغنيات والفرقة خلال الحفلات العامة. ولكن هذا العمل يقتضي منا ألا يعرف به الجمهور سلفاً... ولاسبيل هنا إلى أي استدراك... ولقد سجلتُ مؤخراً، وفي شيكاغو أيضاً، السنفونية الخامسة عشرة لشوستاكوڤيتس. كان أمامنا خمس حفلات. في الحفلات الأربع الأولى تعثر عازف الناي- الفلوت- في عزف النوطات الأربع ذاتها. وأتى ليراني آملاً أن أوافق على إقامة حفلة إضافية، علماً بأن ذلك يكلف خمسين ألف دولار! لم يكن التحقيق وارداً ولاممكناً. ولكن العازف مالبث في الحفلة الخامسة والأخيرة أن حسَّن العزف وبذلك اكتمل تقديم سنفونية شوستا كوڤيتش. أف! هناك شيء آخر: فالأمر يكيون كثيراً ما يسعلون في أثناء الحفلات ولكن ليس على الدوام في المقاطع ذاتها! وهكذا يمكن الحصول على صفاء في التسجيل باللجوء إلى بعض لعب التوليف».

ونسأل المايسترو السير جورج صولتي: «وماذا لو توجهت بكل بساطة إلى الجمهور لتنبهه إلى وجود شيء ما في استهلال الحفلة». ويجيبنا: «قمت بذلك وتبين لي أن هذا خطأ لأن الجمهور يحس بهذا التصرف أنه أُهين. لديه الانعكاس الرأسمالي في التفكير: لقد دفعتُ ثمن بطاقتي، وأنا حر أن أصنع ما أشاء».

أما فيما يختص بتكرار التمارين مع الفرقة فطريقة المايسترو هي ذاتها مع الجميع. إن التكرار لايتعلق إلا بالبرنامج. يقول: «استعملنا مؤخراً في

شيكاغو ومن أجل سنفونية شوستاكوڤيتش التمارين الخمسة المقررة. وبعد ذلك بقليل، وفي كليڤلاند ومن أجل كونشرتو بيلا بارتوك، منحت العازفين عطلة نهار بعد التمرين الثالث. وحصلنا على نجاح رائع اثر ذلك، ولم يكن بامكاني أن أفعل شيئاً أفضل! يجب أن نهيء على الدوام لحدوث تحسين بالراحة يتراوح من ٥ إلى ١٠٪ نحصل عليه في أمسية الحفلة. وبطبيعة الحال فإن الأشياء تتطور وتتقدم. ولكن ذلك لايتم كما يجب كل مرة. فذات مرة، وكنت في مكسيكو عام ١٩٦٠ مع فرقة غير متمكنة، وعلى الرغم من النجاحات التي حصلنا عليها كل يوم، فإن حفلاتنا كانت في مجملها كارثة! يا للهول!». ويختنق المايسترو ضحكة ساخرة لهذه الذكرى التاعسة.

ويكمل: «اليوم لم يعد للفرق الموسيقية جنسية. في الماضي كان الهواة يتعرفون في الفرق إلى النمط الفرنسي أو الألماني أو الأمريكي في العزف... انتهى كل شيء، وهذا العصري أفضل... يدرب الموسيقيون في جميع أنحاء العالم ويعزفون على آلات تأتي من كل مكان... ونصل بسهولة إلى هذا الوضع الفردوسي حيث تكون الفرقة جيدة أو رديئة، وهذا كل شيء. لاأحن اطلاقاً إلى الماضي...».

و بالإضافة إلى الفرق الأمريكية التي قادها المعلم جورج صولتي قاد أيضاً جميع فرق العالم الشهيرة، بما فيها فرق باريس وڤيينا وبرلين. وفي ڤيينا قاد (رباعية) ڤاغنر الرائعة، و(الفارس ذو الوردة) لريتشارد شتراوس وقد غناها، كما غنى الكثير من الأوبرات، المغني الايطالي العالمي لوتشيانو باڤاروتي PAVAROTTI والمغنية الفرنسية العالمية ريجين كريسبان CRÉSPIN.

على أحد جدران مكتبه بلندن علق صولتي صورة كبيرة لأخته ليلي وهي مغنية. وفي المكتب أيضاً صور لمن رافقوه في أداء بعض الأعمال الموسيقية: بيرجنت نيلسون، هانس هوتر، كيري تيه كاناوا... ولديه توليفات بالمئات، ورف صفت عليه جوائز تشهد على العمل الهائل الذي قام به، وعدد هذه الجوائز ثلاثون من نوع غرامي أواردز GRAMMY

AWARDS وهي تشكل في الموسيقا ما تشكله جائزة الأوسكار في السينما. ويبلغ عدد الاسطوانات التي تحتوي أعماله / ٢٦٠/ منها / ٤٠/ أوبرا، و مجموع ما باعه يتجاوز الـ / ٣٥/ مليون اسطوانة. وعندما يسألونه كيف أصبح قائداً كبيراً يجيب: «العمل، ثم العمل، ثم العمل... وحب الحياة والموسيقا!».

ولد هذا المايسترو النابغة كما ذكرنا في بودابست بهنغاريا مع شهر تشرين الأول ١٩١٢. ولاحظت أمه باكراً أن له اذناً موسيقية. يقول: «كان كل ما أفعله جيداً لدى أبي، أما أمي فكانت ذات طموح. كانت مرشدتي الحقيقية. ومنذ الخامسة من عمري أعطتني دروساً في العزف على البيان. ولكني كنت أرى من النافذة زملائي يلعبون بالكرة. وكانت أمي من الذكاء بحيث أنها كانت تسمح لي أحياناً باللعب معهم وعدم الضغط عليّ لتعلمني العزف. وفي المدرسة كنت أفضل تلميذ يعزف الموسيقا ويفهمها...».

تابع جورج صولتي التلميذ دراسته في «أكاديمية فرانتس ليست» حيث تتلمذ على أيدي بيلابارتوك، وسلطان كودالي، وليوڤاينر. وكانت بداياته في العزف على البيان ناجحة وخصوصاً عندما قاد في شبابه أوركسترا بودابست. قدمت الفرقة آنذاك مغناة (عرس الفيغارو) لموتسارت، وقد أبدع صولتي في تقديمها وتقديم سواها فيما بعد.

في عام ١٩٤٦ اختاره الحلفاء لادارة «أوبرا ميونيخ» التي كانت قد بدأت تنهض من بين أكوام الخرائب والأتربة. وقاد فيها / ٤٥/ مغناة خلال ست سنوات وذلك بهمة وشجاعة لاتعرفان الكلل ولاالتخاذل. والحق أن صولتي بدأ قائداً للعزف من نقطة الصفر. يقول: «قضى الناس ثلاث سنوات ليكتشفوا أنني غالباً ما أقود هذا العمل أو ذاك للمرة الأولى. ذات مساء، وفي أثناء تقديم مغناة (فيديليو) لبتهوڤن، أوقفت الفرقة عن العزف لأنني استهجنت ألا يكون فيها سوى ثلاثة أبواق. ولفتني العازفون إلى أن هذا بالضبط ما تقوله التوليفة. نعم، لقد التهمتها بسرعة، وكنت أنا الذي

أخطأت! هذا النوع من التجربة يجب أن يعيشه الإنسان على الدوام لئلا يخطىء في التقديم!».

أما فيما يتعلق بالكلام على متعة القيادة لدى جورج صولتي فإن فيه بعض الحرج. يقول: «المتعة ممزوجة دوماً بالقلق، بالشعور بالمسؤولية. وبالمقابل فعندما تنتهي المسؤولية يبدأ الاحساس بالمتعة. سجلنا مؤخراً مغناة (دون جوان) لموتسارت في شيكاغو. بعد الانتهاء من التسجيل استمعت إلى اللحن الذي تقدمه رينيه فلامنغ بصوت ملاك. هنا شعرت بالمتعة وشكرتها كثيراً على حسن أدائها! وكان لي متعة أخرى أمس حين احتسينا الشمبانيا اللذيذة في اسرتنا للاحتفال بتسمية ابنتي استاذة في الجامعة».

فضل جورج صولتي السكن والإقامة في لندن. كرمته الملكة اليزابيث الثانية فمنحته لقب «سير» عام ١٩٧٢، ويؤكد أن هذا التكريم كان من أسعد أوقات حياته. وتزوج صحفية من الإذاعة البريطانية جاءت لتجري معه حواراً. ومنحته زوجته الليدي ڤاليري ابنتين هما كلوديا وغبريبلا وهو يعبدهما، و يقضي الصيف مع اسرته في دارته الأنيقة بايطاليا التي شغف بطبيعتها الزاهية الزاهرة شغفاً لاحدود له.

الهوامش

(١) الڤايكنغ: محاربون ورحالون بحريون وتجار من البلدان السكندناڤية. قاموا برحلات استكشافية بحرية ونهرية من الروسيا إلى المحيط الأطلسي منذ القرن الثامن حتى بداية القرن الحادي عشر.

(٢) أدوارية: RONDEAU OU RONDEL: قصيدة غنائية ذات أدوار أي أن بعض أبياتها يتكرر في سياقها.

(٣) رباعية ڤاغنر: عنوان كبير يُدرج تحته على العموم سلسلة من الأوبرات التي ألفهاريتشارد ڤاغنر باسم شامل هو (خاتم النيبولنغ). وتضم هذه السلسلة: (ذهب الراين/ الڤالكيري/ سيغفريد/ غسق الآلهة) عن كتيّبات ألّفها ڤاغنر نفسه، وهي مستوحاة من الملاحم الجرمانية القديمة. تم ابداع مجموع هذه الأوبرات في مدينة «بايروت» بألمانيا عام ١٨٧٦. وتمفصل المجموع وتلاحق على لعبة من الأشكال الموسيقية هي «اللازمة التي ترتبط بالشخصيات وبالدور المبدئي للفرقة.

كتـاب الشـهر

ســفر العنقــاء
حفرية ثقافية في الأسطورة

ميخائيـل عيـد

أنا متردد.. أشعر أن لا بد من الاعتذار.. فهل أعتذر في أول الكلام أم في آخره!! المسألة هي أن الاستاذ الشعار، والكاتب المسرحي والمترجم وكاتب السيناريو ممدوح عدوان قد بادرني بعد التحية بالقول: أيعقل أن يكتب أحد ثلاثين صفحة كاملة عن كتاب ثم لا يذكر اسم مترجم الكتاب..

ميخائيل عيد: أديب شاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة، ويهتم بالترجمة. آخر أعماله: «غزالة النهار».

ظننت أول الأمر ان الاستاذ ممدوح يخاطب أحداً ما يقف ورائي. . ثم أدركت أنني المعني بكلامه. . ومن ثم فهمت ان اسمه سقط سهواً من «كتاب الشهر: المهابهاراتا» المنشور في العدد (٤٠٣) من المعرفة الغراء. . .

وشعرت ونحن نفترق ان الاستاذ ممدوح لم يفهم موقفي. . أو على نحو أدق لم يعذرني. . مع أنني تكلمت في الاذاعة اكثر من (٤٥) دقيقة على ترجمته للمهابهاراتا. وهذا يؤكد ان الأمر غير مقصود. . فمن حق كل مؤلف ان يذكر اسمه على مؤلفه ومن حق كل مترجم ان يذكر اسمه عند الكلام على ما ترجمه، وخصوصاً اذا كان الكلام في حجم كلامي على الكتاب الذي ترجمه الاستاذ ممدوح.

المعذرة من الاستاذ ممدوح عدوان. . والمعذرة أيضاً منك يا أخي القارئ. .

«سفر العنقاء» الصادر عن وزارة الثقافة في دمشق حاملاً الرقم (٢٧) من سلسلة «دراسات فكرية» من تأليف الدكتور الشاعر والباحث والمترجم نذير العظمة. . وهو في (٣٢٧) صفحة بما فيها الفهرست. وهو بحث في العمق والامتداد والارتفاع عن جذر اسطورة «العنقاء» والاسطورة، كل اسطورة، تدخل التاريخ وتصير بعضاً من صورة الأزمنة الغابرة. . وتدخل الأشياء والكائنات فتتماهى معها وتبقى منفصلة عنها ومتحدة بها. . تتلون بها الطقوس والأغنيات والقصص وتحمل هي ألوانها جميعاً أو بعض ما يشير الى تلك الألوان. . وترفل الأمكنة باوشحة القداسة. . يخرج التاريخ من الأسطورة ليصير علماً أو ما يشبه العلم، ويبقى الكثير من الأساطير عالقاً به أو متحداً. . يتوسد الشعر وسائد حشيت بريشها المدهش فيمتلئ بالصور، ويصير له كيان مستقل ويبقى حاملاً نكهة الأساطير ووهجها. . وبين هذا التداخل والامتزاج والتفرد يكون البحث عن الجذور مضنياً وشديد الحساسية. . فقد طمر غبار الأزمنة وطول الترحال من حضارة الى حضارة الكثير من الملامح التي تُعطي للكائن فرادته. . والأسطورة كائن مكوّن من كائنات، ورمز تطلع انساني بعيد الغور رحب الآفاق.

تبدأ الرحلة هنا بـ«استهلال» يستهله الدكتور العظمة بالقول: «لقد رادف

عدد من شعراء الحركة الحديثة العنقاء بالفينيق الاغريقي والروماني كأسطورة. بدءاً من شقيق معلوف «عبقر» ومروراً بخليل حاوي في قصيدة «بعد الجليد» وبدر شاكر السياب في «العنقاء والقصيدة» وعبد الوهاب البياتي في قصيدة العنقاء، وميشيل سليمان في «العنقاء والحلم» ومحمد الثبيتي في قصيدة «تفاصيل العنقاء» بينما اقتصر ادونيس على الفينيق في «البعث والرماد» ونذير العظمة على «طائر الفاو». «وكلا الطائرين في إطار هذه القصائد يبرز كرمز اسطوري يستبطن المعاناة العربية الحديثة ويعبر عنها من خلال أساطير الخصب.»(ص٩) فهل الطائران «نسق اسطوري واحد، هل الفينيق هو العنقاء وهل العنقاء هي الفينيق؟ أم أنهما طائران متميزان ينتميان الى اسطورة عالمية واحدة؟»(ص١٠) وكلا الطائرين «في شعرنا الحديث ينهض علامة على الخصب والنهوض من الموت». والحضارة «هي عمر الاسطورة والاسطورة هي عمر الحضارة.»(ص١١).. «واهتمامي بالميتولوجيا أو علم الاساطير يعود الى حقبة مبكرة من حياتي...»(ص١٣) «ودراسة فريزر لأساطير الخصب في مصر وسوريا والعراق وجنوب شرق اسيا كانت لي بمثابة الضوء الذي رأيت فيه جزءاً مهماً من نتاجات شعرنا الحديثة..»(ص١٤)

«العنقاء في الشعر العربي القديم ظلت كناية وكناية أقرب الى النمط منها الى صورة تعكس انموذجاً أعلى»(ص١٨) «وإذا أردنا أن نفكر في إطار البلاغة العربية ومصطلحاتها هل يمكن أن نعتبر الاسطورة كناية موسعة أو استعارة موسعة جرياً على التشبيه التمثيلي؟؟»

ويرد سؤال «هل تحولت العنقاء الى فينيق أو أن الفينيق أستل أصلاً من ريش النعقاء، وهو كما نعلم طائر جاء من بلاد العرب»(ص١٩) «وهل للعرب نظام اسطوري كباقي الشعوب أم أنهم يختلفون عن سائر الحضارات والشعوب بأنهم لا أساطير لهم؟! واقعيون حسيون لا تصور لهم ولا خيال؟!»(ص٢٠)

وينفي الباحث ذلك.. ثم يسأل: «هل الطائر المصري القديم «بنو» والعنقاء العربية والسيمرغ الفارسي والفينيق الإغريقي الروماني الأوروبي هي

طير واحد؟» أم أنها «طيور متعددة لأسطورة واحدة بسياقات متعددة؟»(ص٢١) «والأهم ما هي المركبات الأولية للاسطورة؟»، «هل الاحتراف فالانبعاث هما العنصران الأساسيان اللذان يشكلان نواة الاسطورة؟»

«العنقاء في الشعر العربي القديم منذ العصر الأموي اسطورة تآكلت. لم يبق منها غير الكناية.»(ص٢٢) وتآكلها جزئياً «في الشعر والمعجم العربيين وبقاوها في التصوف ومصادر الفولكلور الشعبي يستدعي التحري ويتطلب التحقيق.»(ص٢٣) «واذا كانت اسطورة الفينيق تدل على تجدد الحضارة في عرف الأغارقة والاوروبيين فإن انتقال هذا الطائر الملتهب من بلاد العرب الى مصر ومنها الى اليونان والغرب الأوروبي يختزل حركة انتقال الحضارة من الشرق الى الغرب وتجددها على مراحل.»(ص٢٥)

عنوان الباب الأول من الكتاب هو «في المنهج وتحولات الاسطورة والانسان» والعنوان الفرعي الأول فيه هو «الأسطورة والاستعارة» وثمة صرخات كثيرة منها «الاسطورة بدعة، الاسطورة بضاعة أجنبية مستوردة، الرمز خروج على المألوف والموروث، الاسطورة هرطقة.»(ص٣٤) «ولكن العنقاء كأسطورة أبعد غوراً من العنقاء اللغة. إنها قصة رمزية لحالة نفسية حضارية اختبرها الانسان على مرّ العصور بدءاً من حضارتنا.» «إن الفهم اللغوي للنص وحده لا يكفي مع أنه شرط لازم للتحرك الى التذوق الجمالي.»(ص٣٧)

تحت عنوان الكناية والاسطورة نقرأ نقلاً عن قاموس المورد:

«١- الفونيكس، العنقاء! طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنه يعمر خمسة قرون أو ستة، وبعد ان يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو أتم ما يكون شباباً وجمالاً..

٢- شخص او شيء ذو جمال لا يضارع.»(ص٤٠) وعموماً فقد «استأثرت البرقيات البلاغية بمتن الشعر بينما رحلت المصاحبات الأسطورية الى الهامش، إلا أن هذا المتن الذي يستدعي من المتلقي ان يكمل المعنى الاسطوري أخذ يتسع لهذا المعنى في الأزمنة الحديثة.»(٤٥) «إن توسل الاسطورة في

القصيدة والرواية والمسرحية هو ظاهرة تكاد تكون عالمية في معظم الآداب على اختلاف مذاهبها. » ويحتل جيمس فريزر وليفي شتراوس «يحتلان مكان الصدارة» في الاتجاهات الحديثة «الوثيقة الصلة بعلم الانسان»(ص٤٦)

«ويظل نور ثروب فراي استثناء في الميدان الأمريكي إذ يرى أن الاسطورة مفتاح لفهم القصيدة من داخلها لا كرمز مفروض من الخارج لأن الشعر كالاسطورة يستدعي الخبرات الجمعية وينبثق من ذاكرة النماذج الكلية، فالوظيفة الاسطورية للشعر هي الباقية أمام تراكم المعارك العلمية. »(ص٤٨) «وقد تشغل الاسطورة قصيدة كاملة أو مجموعة شعرية او مسرحية شعرية أو توحي رواية باكملها أو تأتي إشارة أو تشبيها أو تضميناً أو تشكيلاً أو رمزاً أو اسطورة أو مرموزة. »(ص٥٣)

ويتكلم المؤلف على أهمية ترجمة الألياذة الى العربية: «إن الأثر الذي خلفته ترجمة الالياذة للبستاني ومقدمتها الثمينة في شعرنا الحديث في مطالع هذا القرن كان متعدد الجوانب. فقد قدمت هذه الترجمة نموذجاً متكاملاً للإبداع والنقد. »(ص٥٤) «فالبستاني الذي أيقظ القرائح الشعرية والنقدية على امكانات أخرى للقصيدة العربية حرض بالقدوة الإبداع الشعري على استلهام الأساطير العربية. »(ص٥٥) ويحاول «عميد العصبة الاندلسية في سان باولو البرازيل، الشاعر شفيق معلوف في مجموعته الشعرية «عبقر» أن يعيد بناء الاساطير العربية في بنية ميثولوجية جامعة. »(ص٥٦) «ونظلم المعلوف و«عبقر» إن نحن خلصنا الى القول إن المقدمة أهم من النص كما قيل في مقدمة البستاني في ترجمته للالياذة» . . وإنما «فخارج الموضوع الواحد لا تجد رسماً للشخصيات حركياً ولا تجد حواراً»(ص٥٨)

تحت عنوان «العنقاء الألسنية-المنهج وشتراوس» يتكلم المؤلف على «الاسطورة البدائية لعالم الانسان» حيث هي «رمز ذو مؤدى ثقافي يفسر القوى الطبيعية»، «أما عالم الاجتماع فيبحث عن أثر الاسطورة في السياق الاجتماعي الأسرة، الجماعة، القبيلة، الأمة» وفي علم النفس تنبئنا الاسطورة «بشكل

رمزي عن القوى المخبوءة في نفس الانسان. . » فكيف ندخل «إلى عالم الأسطورة؟»(ص٦٠) «ليفي شتراوس يرى أننا لا نفهم الأسطورة فهماً صحيحاً إلا إذا أخذنا في الاعتبار أشكالها أو رواياتها العديدة»(ص٦١) «واسطورة واحدة كافية لاستكشاف روح الميثولوجيا لجماعة من الجماعات أو أمة من الأمم شريطة ان نكون قادرين على استخراج «نحو الاسطورة» ولا نحتاج الى كل الاساطير لنقوم بذلك. » و«سوف ننتفع بعلم وبمنهجية ليفي شتراوس، لكننا لن نلتزم بقناعاته. »(ص٦٢) إن شتراوس «لا يطعم العلم بالفلسفة وعلم الانسان بالألسنيات فقط بل يجعلها جميعاً متصلة بمكامن اللاوعي للذاكرة الجمعية والعقل الكلي. »(ص٦٣) «فللثقافة نحوها، وللفكر بنيته وهي كالجموديات الثلجية في البحر، نصفها عائم في دائرة الوعي والنصف الآخر تحت الماء في منطقة اللاوعي»(ص٦٤)

وبعد ان يختار المؤلف اسطورة العنقاء يقول «وركزت همي على بنية العنقاء التي تنطوي على عناصر الحياة والموت، النار والرماد، الحضور والغياب لأكتشف نحو الأسطورة العام، من خلال النحو الخاص بالاسطورة المفردة. » إن تأكل «العنقاء الى كناية لم يقف حائلاً بيننا وبين إعادة بناء نظامها العام من خلال مرجعيات اللغة والأدب والدين والتاريخ والتصوف والفولكلور والمسميات الأسطورية الأخرى التي تنطوي على نظام مشابه لأسطورة العنقاء والشفرة المشتركة»(ص٦٦)

الباب الثاني من الكتاب عنوانه «العنقاء وإشكاليات التداخل» ويشمل العنقاء: الأصل والنسق، العنقاء والسمندل، العنقاء فينيق آخر، الفينيق عنقاء أخرى، اشكالية الفيزيولوغوس والمصادر العربية»

في «العنقاء: الأصل والنسق» اشكاليتان. الأولى «أصل الاسطورة أين بزغت ومتى وكيف. وبالتالي كيف انتقلت أو تسربت من حضارة الى حضارة أخرى، وهي تنطوي على نواة النسق في تجلياته المبكرة» والثانية «هي اشكالية نسق الأسطورة. فالعنقاء الاسطورة على ما يبدو، نسق عام خفي يختبئ خلف العلامات الظاهرة وبنية الرمز والرسالة التي تتضمنها اشاراتها المعنية. . »

وأول السمات في «اسطورة العنقاء هي عالميتها»(ص٧٧) ويبقي معنى خلود الروح مصاحباً لها . . إلا أن الأصول التي صاحبتها في طور النشأة لم تظل مفردة كما كانت في البدء بل تحولت الى سياقات جدلية بين طرفين ثنائيين ضدين . »(٧٩)

«هيرودوت يذكر مجيء الفينيق من الجزيرة العربية الى مصر . » «اما الهند فلقد ذكرها القزويني عن صاحب الأخبار مصدراً للعنقاء والقوقيس الذي ربما كان تصحيفاً للفينيق»

«عنقاء الهند» : إن جارودا «هو الطير الذي يمتطيه فشنو المعبود الثاني في ديانة الهند» «نصفه طير والنصف الآخر انسان بجناحين ومنقار ومخالب الأول وجسد وسيقان الاخر . »(ص٨١) أما ما يعرف «بالفينيق الصيني فهو طائر بألوان رائعة كالبط البري والطاوس . »(ص٨٢) «إن اللون الذهبي والعيش في الشمس وخلود الروح للفينيق الصيني يذكرنا بالفينيق الاغريقي الذي كان جنساً وحده ويلد ذاته من ذاته من خلال الحياة والموت والنار والرماد . » «وكلا الطائرين جارودا والفينيق الصيني يمثل وجهاً آخر لأسطورة العنقاء» ولعل هذا الوجه «يصور لنا مرحلة مبكرة من نشوء الأسطورة في الحضارات القديمة، جاءت مسافرة من الصين والهند الى فارس والعرب . . »(ص٨٣) «فالعنقاء الهندية «جارودا» والفينيق الصيني لا يدخلان في الحقل الدلالي الجدلي للاسطورة بقدر ما يدخلان في تاريخها في فترتي التكون والنشأة ومعناها المفرد (خلود الروح)»(ص٨٤)

و«يرادف بعض النقاد العنقاء بالسمندل وهما طائران متمايزان في سياق اسطوري مشترك» وقد مر ذكر السمندل في كثير من المصادر . . وهو «يبيض ويفرخ في النار» ويصفه الدميري «بصفات تقربه من الفينيق والعنقاء . »(ص٨٧) «ومن عجيب أمر السمندل استلذاذه بالنار ومكثه فيها واذا اتسخ جلده لا يغسل إلا بالنار . »(ص٨٩)

«ويبقى السمندل كطائر السمرمر طائراً اسطورياً آخر يتداخل مع الفينيق،

كما تداخل الفينيق والعنقاء إما للاشتراك بدلالات الجفاف والخصب كما في السمرمر، أو دخول النار وعدم الاحتراق بالنار والموت فالانبعاث من الرماد، كما في الفينيق والعنقاء.»(ص٩١)

ويتكلم الباحث بتركيز غني ومفيد على «العنقاء فينيق آخر» وعلى الفينيق عنقاء اخرى» عائداً الى «مصادرنا العربية بعين مختلفة» وموثقاً ومقارناً.. بين المعنى اللغوي والرمز الاسطوري، متكئاً على العلم والمنطق اولاً وعلى الحكايات والفولكلور وغيرها ثانياً وثالثاً..الخ ويطوف بنا في اجواء العالم القديم فيكتسي الماضي، زماناً ومكاناً، دماً ولحماً.. (راجع الصفحات من ٩٢ الى ١٠٢)

ونقف مع الدكتور العظمة امام «اشكالية الفيزيولوغوس»: «لم يعرف المؤلف الاصلي للفيزيولوغوس، وقد نُسب الى ارسطو كما نسب الى الملك سليمان». وقد «انطوى هذا المؤلف على (٤٩) أو (٥٠) حيواناً معروفاً لدى الاسكندرانيين في ذلك العصر شكلت المصدر الأساسي لمخطوطات تلت فيما بعد»... «لم يكن الفيزيولوغوس إذن كتاباً في علم الحيوان بل وسيلة لايضاح عبر أو دروس دينية وأخلاقية استخدمها رجال الكنيسة، ولهذا الغرض تُعزى شهرته.»(١٠٣) «وقد تطورت محتوياته كما تطور شكله»(ص١٠٤) وقد «تسربت اليه مصادر شتى.».. «إن المطابقة بين ما يرويه القزويني عن طائر القوقيس وما يرويه الفيزيولوغوس عن الفينيق تدهش الدارس من حيث الاحتراق والولادة من الرماد.»(ص١٠٥) «ويظل الفيزيولوغوس مشرقياً لانه من ميزات الاسكندرية في القرن الثاني أو الرابع الميلاديين.»(ص١٠٦)

عنوان الباب الثالث من الكتاب هو «العنقاء/ السيمرغ والرمز الصوفي.».. «والسيمرغ كالعنقاء هو طائر اسطوري «معروف الاسم مجهول الجسم» على حد تعريف الفيروز أبادي للعنقاء في القاموس المحيط، لكن للسيمرغ صفات اخرى في الموروث الفارسي تصله بتجدد الانسان والحضارة الذي يذكرنا بطائر الفينيق ورمزه»(ص١١٧)

ان الجاحظ يرادف «العنقاء بالسيمرغ ولهذا ما له من دلالات غنية على تآكل الاسطورة»(ص١١٨) «ويشترك طائر العنقاء العربية والسيمرغ الفارسي بصفات أساسية. إلا ان السيمرغ طائر الطيور وجوهرها الفرد في «منطق الطير» يتخذ رمزاً لمعنى الوجود الذي يكمن في كل طائر ويتجسد فيه رمزاً وتجريداً، فيتخذ العطار من بقائه فناء البشر على لسان الطير يتجددون بالرحلة اليه والفناء فيه»، «ورغم اسمه المركب من مفردتين فارسيتين (سي=ثلاثين ومرغ=طائر) إلا أنه كالعنقاء غير موجود. ولكنه رمز لتجدد الحياة، الصفة الأهم للعنقاء والتي لم يحتفظ بها القاموس العربي وأضاعها في صالح كناية تجريدية»(ص١٢٠)

ويتكلم الدكتور نذير العظمة على عنقاء أبي حامد الغزالي «الفقيه والمتصوف «والفيلسوف الاسلامي»» الذي له «مقطوعة نثر اسمها «رسالة الطير» ولابن سينا كما للسهر وردي رسالة أيضاً بهذا العنوان» «وقد سبق ابو حامد الغزالي فريد الدين العطار بما ينوف على القرن، ولعله أعطى النموذج المصغر لرحلة الطير التي استفاد منها العطار وتخطى جدتها العقدية وصرامتها الى فرح الابداع الشعري واشراق الكشف الصوفي في اطار ذوقي وجمالي مبدع.»(ص١٢٤)

«تجتمع الطيور في رسالة ابي حامد الغزالي وتختار العنقاء ملكاً لها، وترحل اليه. فالعنقاء في رسالة أبي حامد هي الرمز المركزي الذي ما يزال يحافظ على ألقه وترفعه وبعد مناله، تماماً كالسيمرغ عند العطار، وحين الوصول الى العنقاء ملك الكون تفهم جماعة الطير ان بعديّ المكان والزمان لا يغيران من حقيقة عبودية الخليقة والعالم له، فهو الحي الباقي والجوهر الفرد.» لكن الغزالي «لم يركز على عقيدة الشهود كما فعل العطار»(ص١٢٥)

«وهكذا فإن العنقاء الرمز تحتفظ بكامل أبعادها الاسطورية في «رسالة الطير للغزالي» وهي تستحق بشرف تسمية عنقاء أبي حامد»(ص١٢٦) وعلى الصفحات (١٢٧ -١٢٨ -١٢٩ -١٣٠) نص «رسالة الطير-عنقاء أبي حامد الغزالي.»

ويوقفنا المؤلف أمام «صورة السيمرغ في مرايا المبدعين» ونجد هنا أن «ريشارد بورتون الرحالة الانكليزي، ومترجم ألف ليلة وليلة يقارن السيمرغ بالنسر الذي يعشش في شجرة الحياة، بينما هي في الأصل الأسطوري الفارسي شجرة المعرفة». . «وصورة السيمرغ -كما يقدمها فلوبير- ليست بعيدة عن صورة العنقاء التي ينسبها المسعودي الى ابن عباس»(ص١٣١) «غير ان الابداعات الغربية سطحت رمز السيمرغ كما فعل فلوبير وانتقل به من الاسطوري الى العجائبي. على حين أن فريد العطار طوّر الرمز وطوّر الاسطورة فأضاف على ما جاء به الفردوسي من سياق اسطوري بطولي ملحمي الى سياق جمالي صوفي يعبر عن العقيدة.»(ص١٣٢)

«واذا لجأ العطار الى المخيلة المبدعة ليصور السيمرغ كأسطورة حبلى بالاشارات الصوفية فإن محي الدين بن عربي استفاد من فقدان وجود «العنقاء» الحسي ليطلقه تشبيهاً على «الهباء» الذي لا وجود له.»(ص١٣٣) «وأما نحن فنسميه العنقاء فإنه يسمع بذكره ويعقل ولا وجود له في العين، ولا يعرف على الحقيقة إلا بالامثلة المضروبة» «أنا عنصر النور والظلم ومحل الأمانة والتهم لا اقبل النور المطلق فإنه ضدي ولا اعرف العلم فإنني لا أعيد ولاابدي، كل من أثنى عليَّ فهو بعيد الفهم مقهور تحت سلطان الوهم: مالي عزة فأحتمي. . أنا الحقيقة لما عندي من السعة ألبس لكل حال لبوسها. . . لا اعجز عن حمل صورة. . . وهبت ان اهب العلوم ولست بعالمة، وأمنح الاحكام ولست بحاكمة.»(ص١٣٤)

وللسيمرغ «سياقات فولكلورية اخرى ترتبط من جهة بعقائد ايران القديمة ومن جهة اخرى تشق عن راسب بصلها بطقوس الخصب البابلية واساطيرها.»(ص١٣٥) «ان سيمرغ الحكاية الفولكلورية هي مصورة اخرى من عشتار اللصيقة بالطبيعة والعناصر وإن تمتعت بالقدرة على التحول ورؤية حقائق الكون المتعددة موحدة في النور»(ص١٣٨) وعلى الصفحات (١٣٩ -١٤٠ -١٤١ -١٤٢) «حكاية العنقاء/ «السيمرغ» وهرمز شاه»

عنوان الباب الرابع هو «العنقاء والفولكلور» والعنوان الأول من عناوينه الفرعية هو «العنقاء وتعبير الرؤيا» «العنقاء في المنام رجل رفيع مبتدع لا يصحب أحداً، ومن رأى العنقاء كلمته نال رزقاً من الخليفة وربما صار وزيراً، ومن ركب العنقاء غلب شخصاً لا يكون له نظير، ومن صادها فإنه يتزوج بامرأة جميلة، وربما تعبر رؤية العنقاء بالحلم بولد ذكر شجاع لمن أخذها وله امرأة حامل»(ص١٥١-١٥٢)

«لاندري ما يكون موقف فرويد من هذه الأحلام لكننا يمكن ان نلاحظ أنها في الجملة أمنيات متفائلة ولا نجد في الأحلام التي اوردها الدميري أي رغبة مكبوتة . . .»(ص١٥٣)

وتتعدد الصور لكن «الفينيق في ذاكرة الغرب يقترن بالشرق وغموضه وتوابله وأطيابه ونوره وأحجاره الكريمة وغناه وخلوده.» إنه «طائر فرد يحيا على الاطياب بلا طعام أو شراب.»(ص١٥٦) وما الفرق «بين حلم الكرى وحلم اليقظة؟» وفي الحلم يصبح «الرخ رديف العنقاء وفينيق الاسطورة.»(ص١٥٧)

يتألف «العالم من هيولى وصورة بالنسبة للفكر الفلسفي الاسلامي» وفكرة الهيولى والصورة نراها تشكل «حجر الزاوية في نظرية النقد الأدبي عند بعض النقاد الذين تأثروا بالمنطق والفلسفة اليونانيين.» «وقد تعامل الفكر الصوفي مع ثنائية الهيولى والصورة في تركيب العالم تعاملاً رمزياً.»(ص١٦٣)

وقد اتخذ «المصريون القدماء من بنو رمزاً لعبادة الشمس والدورة الدهرية الفلكية والفيضان وعودة الغائب.» «وبن بن هو الحجر بشكل الهرم الذي تفجر منه الماء الأزلي وطغت الارض على وجه المادة وأول ما أشرق منها الطائر بنو، فهو يتلألأ من فوقها فيملأ الكون ثورة، ويخرج صوته مدوياً فيكون اول صوت دوّى في الوجود.»(ص١٦٤) «وصورة العنقاء كصورة الفينيق كصورة بنو لم تكن زخرفية تزيينية بل كانت رمزية ترتبط بنظرة الانسان الى الحياة والموت وعلاقته بالزمن والوجود»(ص١٦٦)

ونصل الى طائر السمرمر. فالشيخ أحمد بديري الحلاق في «حوادث

دمشق اليومية» يأتي «على ذكر طائر السمرمر في ثلاثة مواضع وسياق واحد يذكرنا بسياقات أساطير الخصب في راسب خرافي اجتماعي ينطوي على ملامح من الطقوس القديمة في دفع الجفاف والحفاظ على مواسم الأرض وغلالها في البيئات الزراعية . .

فعندما كان الجراد يهدد مدينة دمشق وحقولها ومزارعها بالمحل والويل ومحق خيراتها وخصبها كان الناس يتوسلون طائر السمرمر لكي يدفعوا عنهم هذا الويل . »(ص١٧٢) «وطائر السمرمر هذا أقرب الى طائر الأبابيل الذي ينقذ مكة المحاصرة بالدمار والموت . » فهو يدحر الجراد عن دمشق كما دحرت الأبابيل أبرهة . «والأبابيل كما يقول عكرمة هي العنقاء» ، «وما أسطورة العنقاء وسربها غير طائر يكتسي ريشه المختلف من الحضارات المتعددة في المكان والزمان»(ص١٧٤)

«إن تجدد الحضارة من خلال موت هذا الطائر وولادته هو عبارة عن مرموزة تشخيصية تجريدية في آن . » «إن الشيوخ الذين طبخوا لحم الرخ وأكلوه لم يعودوا شيوخاً بل اصبحوا شباباً وعكسوا دورة الزمن» «اما في صورة العنقاء العالم فتعني الخروج من الكثرة الى الوحدة . »(ص١٧٦) «وهكذا تجمعت في صورة واحدة معان كثيرة تتوحد فيها المادة والروح في صورة جمالية مفردة» «وإذا كانت المادة فانية متحولة ، فالصورة باقية خالدة . » وطائر السمرمر «اسطورة وطقس يذكرنا بفينيق مصر القديمة الذي تكلم عنه الأغارقة والرومان في أشعارهم ونثرهم بشيء من المهابة والجلال . »(ص١٧٧) إن «السياق الكوني والسياق الاسطوري متداخلان كتداخل التنوع في الوحدة ، والوحدة في التنوع . »(ص١٧٨)

في الباب الخامس نقرأ «الفينيق/ العنقاء والقصيدة الاوروبية -نماذج اغريقية -رومانية -لاتينية -مصرية انجليزية -فرنسية» وثمة كلام على «الفينيق وأخطاء الترجمة» ففي التوارة «المزامير» ترجمت كلمة نخلة خطأ «الى الفينيق المعنى الثاني لهذه الكلمة . » وفي ترجمة سليمان البستاني للالياذة «دخلت العنقاء نص الملحمة المذكورة لاجتهاد المترجم الذي انحرف عن

الاصل . . »(ص١٨٧) والاعتماد «على الترجمة وحدها لا النص الأصلي ينزع الى ان يجعل من الطيور المتنوعة طائراً واحداً، أو أنه يخلط بينها خلطاً عجيباً رغبة في الاختزال والتواصل . »(ص١٨٩)

أما عن «فينيق الاغريق والرومان» فقد «وصف هيرودوت شكل الفينيق ولونه ومصدره ورحلته من الصحراء الى مصر . . الخ»

«ويعيد اوفيد، الشاعر المتألق، صياغة هيرودوت وبليني لاسطورة هذا الطائر، ويضيف ان الاشوريين يدعونه بالفينيق وهو يتوالد من نفسه بدون عون خارجي. يتغذى باللبان والبلسم وفي نهاية القرون الخمسة يبني لنفسه عشاً من الاعشاب والاطياب في أعلى الاغصان من نخلة متمايلة فينهي حياته بنفسه. ويولد فينيق طري من جسد الفينيق الاب، وحين يكبر الفرخ وينهض من العشب وكابن بار يحمل قبر أبيه «مهده نفسه» الى مدينة الشمس، ويضع عبئه على أبواب معبدها المقدس . » أما الشاعر لاكتانتيوس فيجعل من «الفينيق طائراً متوحداً ينطوي على النسك، والترهب: ضخم يأتي من بلاد العرب لكنه خفيف رشيق تملؤه مظاهر الملوك، تستقبله مصر عن بكرة أبيها، وتنقش رسمه على الرخام المقدس . . » «إنه يلد نفسه من نفسه»، «والموت عنده هو العشق» «وشهوته الوحيدة تكمن في الموت . »(ص١٩١) ويقول حور ابوللون المصري: «كان المصريون القدماء يرمزون بالفينيق الى العمر الطويل والفيضان والشمس وعودة الغائب الى وطنه ويرسمون صورته رمزاً لدوران الدهر . . »(ص١٩٢)

ويبرز الفينيق بروزاً جلياً «جحيم دانتي» ويمثل «دانتي آخر شعراء اللاتين وأول شعراء عصر النهضة» وكان اليوت «يعتبره جزءاً اساسياً من ميراثه الشعري إلا أنه عبر عن التجربة المسيحية من خلال أساطير الخصب»(ص١٩٥)

وقبل أن يتكلم المؤلف على «الفينيق عند شكسبير والشعراء الانجليز» يتكلم بايجاز «في مشاكل الترجمة» ثم يشير الى ان «شكسبير يذكر في مطلع قصيدة ترجمناها له ان الفينيق يصدح على «الشجرة العربية الوحيدة . » وأن طائر القمرية والفينيق يهربان معاً في لهيب مشترك . » ثم يقول «تذكر في هذه القصيدة

لشكسبير بقصيدة «النفس» لابن سينا»(ص١٩٨) وقصيدة شكسبير «التي نترجمها هنا لأول مرة تشهد -للفينيق- بديل العنقاء العربية بأصوله العربية في نص شعري من هذا الوزن» وشعرنا العربي الحديث «لم يستعر الفينيق من أوروبا بل إنه وفد اليها من رمال الصحراء العربية»(ص١٩٩)

يقتبس المؤلف فقرة من شعر تشوسر ثم يذكر اقوالاً لشكسبير على الصفحة (٢٠٠) قبل أن يورد ترجمة «الفينيق وطائر القمرية» مصدّرة بكلمة محرر أعمال شكسبير الكاملة -المجلد الثاني- لندن. (راجع من ص٢٠١ الى ٢٠٦)..

«وقد تكلم عن الفينيق بعد شكسبير في القرن السابع عشر كل من دريدان وملتون»ص٢٠٦) «وتستمر نسبة الفينيق/العنقاء الى أرض العرب حتى في النصوص الحديثة»(ص٢٠٨)

وتكون المساءلة: «من أين أتى الشكل الكامل للاسطورة في عصر النهضة المنطوي على ثنائية الحياة والموت؟ ومن أين أضاف الاوربيون مفردتي الرماد والنار والولادة عبرهما؟!»

في ما مر من روايات «يسيطر العنصر الاسطوري على موضوع الولادة، أما الموت فيحدث في نص هيرودوت، وعند بليني وفي نص اوفيد، حين يتم الفينيق دورة الخمسمائة سنة. يتهيأ القبر والمهد في آن ليتم إمكان تكرار الولادة والموت كل دورة»(ص٢٠٩)

«أما رواية القوقيس التي يسندها القزويني الى «تحفة الغرائب» فتلتقي في مجملها مع الفينيق، فينيق عصر النهضة والفيزيولوغوس. »(ص٢١٠)

«إن تواتر الحياة والموت في النصوص الاغريقية والرومانية يقابله تواتر الرماد والنار والولادة في النصوص العربية ونصوص اوروبا النهضة. . » وقد حولت الاسطورة من طرفة غريبة «عن حياة مملكة الطير الى رمز اسطوري، يرتبط بمنظومة القيم الانسانيةوالتعبير عنها، وهو أمر شاهدناه بوضوح في عنقاء ابي حامد وسيمرغ العطار. »(ص٢١٢)

ثم نصل الى «قصيدة لبول ايلوار، الفينيق، الموت والحب والحياة» وهنا يقدم المؤلف على القصيدة بضع كلمات عن ايلوار وسيرته. ونقرأ القصيدة على الصفحات (٢١٧-٢١٨-٢١٩) ثم تأتي «إضاءة» «فالفينيق في رأي ايلوار هو آدم وحواء، الزوج الذي يكون الاول، ولا يكون، لأنه يموت وينبعث ويتجدد عبر الموت والحب والحياة». «هناك من يقول: إن الرجل هو الرماد والمرأة هي اللهب المحرق. ومن ثم تكون الولادة. وهناك من يقول العكس...»(ص٢٢٠)

«هكذا يتحول الفينيق هذا النموذج الأعلى عبر العصور وفي الحضارات من صورة الى صورة. لكنه يغير ريشه ويحتفظ بهويته الاسطورية»(ص٢٢٢)

عنوان الباب السادس هو «عنقاء النهضة العربية.» وعنوان القسم الاول منه هو «كيف يتعامل الشعراء العرب مع الاسطورة.»

احتفظ بعض الشعراء العرب «بالعنقاء كما هي «في الموروث، معزولة عن مفردتي الحياة والموت» فظلت لديهم في حيز الكناية «رغم ان هذه الكناية تتسع باتساع القصيدة، وتتداخل في الرمز وتكون عاملاً محورياً في وحدة القصيدة، كما في قصيدة «العنقاء» لايليا أبي ماضي.» أي خرجت «العنقاء من البيت المفرد الى القصيدة كلها.» ورادف بعضهم «العنقاء بالفينيق أو الفينيق بالعنقاء» «كما عند معلوف وحاوي والسياب والبياتي وسليمان» ويصر ادونيس «على الفينيق دونما ذكر للعنقاء ونذير العظمة لا يذكر لا هذا ولا تلك في القصيدة ويسميها طائر الفاو معبراً في المضمون عن الاحتراق والموت والانبعاث.»(ص٢٣٣-٢٣٤)

«إن التضمين الاسطوري هو من تقنيات إليوت الشعرية لكن التأكيد على جدلية الاسطورة في ثنائيات تتمحور حول الحياة والموت هو من دواعي الحياة العربية الحديثة وثيمات النهضة فيها»(ص٢٣٤)

ويتكلم المؤلف على «ايزيس وافروديت» فشفيق معلوف خصص «ثلاثة عشر بيتاً» لافروديت» في قصيدته «خرائب بعلبك»(ص٢٣٥) وكان أحمد

شوقي قد خص «ايزيس» «بعشرة أبيات» في قصيدته «كبار حوادث وادي النيل»(ص٢٣٦) -لكن وصف شوقي لايزيس ووصف شفيق معلوف لافروديت «قد قطع الاسطورة عن جدلها» . واستبقى «لها جوهر معناها ودلالتها الرئيسية»(ص٢٣٧) وقد أعمل «كل من الشاعرين فنه في تناول الاسطورة من خلال التقنيات الشعرية الموروثة وفتحا للقصيدة العربية الباب الى مغامرات الرمز والاسطرة التي شاعت في مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية مصاحبة بتقنيات شعرية جديدة . »(ص٢٣٨)

وفكرة قصيدة العنقاء لابي ماضي «تتمحور حول العنقاء التي ليس الشاعر أول مولع بها . » وهي «كالصوت لم يسفر ولم يتقنع»(ص٢٣٩) ويخصص «شفيق المعلوف للعنقاء النشيد العاشر من مجموعته الشعرية عبقر» ووادي عبقر، عنده، «مثوى للعنقاء» التي يصورها «تصويراً حسياً مجسماً . . »(ص٢٤١) مع ان القاموس يقول «إن العنقاء مجهولة الجسم . »(ص٢٤٢) لقد اختار المعلوف لنفسه «ميتولوجيا العرب كمادة شعرية» «غير أنه عالجها بادوات الشاعر الغنائي»(ص٢٤٨) ويبقى له «ريادة أرض الاساطير المغفلة في شعرنا العرب تحت وطأة العصرنة والتجديد . »(ص٢٤٩)

«يستخدم خليل حاوي اسطورة العنقاء في قصيدة «بعد الجليد» وهي في لوحتين «تتكاملان معنى وشكلاً ورموزاً» ويفيد «من اسطورة تموز وما ترمز اليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ويفيد من اسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية»(ص٢٥٠) «فالموت وعصر الجليد يتداخلان كما يتداخل الموت والرماد»(ص٢٥١)

«لقد استطاع خليل حاوي أن يتعامل مع الأسطورة تعاملاً يختلف كلياً عن طريقة معلوف» فهو «يتلبس الاسطورة ويتقمصها» ويوازن «ما بين أزمة الذات وأزمة الحضارة والوطن من منظور انساني لم يتقوقع في الصيغ الضيقة . . »(ص٢٥٧) «إنها العنقاء العربية بلا تردد ولكنها تنطوي على الانجاب والخصب اللذين ينطوي عليهما تموز بابل وبعل كنعان . »(ص٢٥٨)

اما «البعث والرماد» لادونيس فقد درستها زوجته خالدة سعيد دراسة «تعكس رؤيتها هي من ضمن منظومة رؤية الشاعر نفسه.» وهي «دراسة جادة في التطبيق النقدي» «تنهل من رأس النبع في تقديرها لرؤية القصيدة وبنيتها ومادتها الاسطورية والصورة التي تشكلت معها هذه المادة وبراعة الشاعر في التشكيل.»(ص٢٦٠) «وحاولت ان تؤصل دون توثيق وأن تُلمع الى أن اسطورة الفينيق هي اسطورة سورية.»(ص٢٦١) ويبدو جلياً «من نص القصيدة ان الشاعر ما يزال ينظم أفكاراً» ونظم الافكار ونظم «المادة الاسطورية الجاهزة يعطلان عملية التضمين الاسطوري من خلال التجربة الشعرية في جسد عضوي ذي وحدة لقصيدة تنبثق منها.»(ص٢٦٣)

كان خليل حاوي أوثق صلة «بالطريقة الاليوتية» من أدونيس وكان أدونيس اكثر «انغماساً بالموروث الاسطوري كما في الاصل لا تضميناته الاليوتية وصوره وتراكيبه..»(ص٢٦٦)

ويتكلم الدكتور العظمة على «طائر العظمة» إذراز مدينة الفاو العريقة «وخلال ساعتين فقط كانت القصيدة قد ولدت في جو مسحور» وتمثل قصيدة «طائر الفاو» «لنذير العظمة صورة أخرى من صيرورة العنقاء هذا الطائر العجيب»(ص٢٦٨)

«وفي جسد القصيدة يقيم حواراً دراميا مع «الفاو» وكنذة عن الانسان والحرية والتاريخ والحياة والموت بنبض ونبر»(ص٢٧٠)

في قصيدة «القصيدة والعنقاء» يسمي «السياب نفسه بالجنازة. كأنه موكب الموت الذي يمخر الزمن ويتجه الى القبر» «ويبقى الموت النهاية المفزعة للحياة.»(ص٢٧٣) ويبدو ان «السياب ما يزال رغم الموت يؤمن بولادة العنقاء اللهب، العنقاء القصيدة، العنقاء الانسان من رماد الحياة المحترق، فلا يكون الموت نهاية الحياة بل بداية لها بصورة جديدة قديمة.»(ص٢٧٥)

في «عنقاء البياتي» «ينحرف سياق الاسطورة وتتحول رموزها الى قصيدة حب تنضح بندب النفس وعبث المسعى للحصول على العنقاء التي هي فوق المنال»(ص٢٧٦)

ويفتتح الشاعر «ميشيل سليمان قصيدته الحلم والعنقاء برؤيا تتجسم فيها الارض تداعب حلماً عجوزاً، بينما يراودها حلم آخر وهي بين انقسام الذاكرة والعصور.» «والعنقاء تنهض من ظلال الارز والقدر يعد لها الموقد والربان الماهر بل الساحر يكتشف تشكل الاشياء باتجاه اخضرار الطبيعة وينوع الكلمة.»(ص٢٨١)

ويتكلم المؤلف على «عنقاء الدميني والشيتي» وعلى «عنقاء لويس عوض» التي «كتبها عام ١٩٤٧م» وتتمحور حول السيرة الذاتية لحسن مفتاح متلبسة شكل الرواية» «والرواية تقوم على ثلاث ركائز: الاولى هي التقمص، والثانية: ايديولوجية مفتاح الماركسية، والثالثة العنقاء التي تحترق لكي تلد معبرة عن تجدد الحياة والروح، ولكن الى حين وفي ظل عقيدة التقمص.»(ص٢٨٧) «وحلم حسن مفتاح في القبض على السلطة هو أشبه بكابوس منه بحلم. إنه يهيىء سلفاً قوائم أعداء الشعب ليصفيهم.»(ص٢٨٩) «فكيف يمنح الحياة والعدالة من تلطخت يداه بالدم البريء؟!»(ص٢٩٠) «الجريمة تحمل العقاب في أحشائها، نعم نعم لسوف يدمر القوائم السوداء، لا عنف بعد اليوم.» «لا تكتبوا التاريخ بالدماء..»(ص٢٩١)

«تتخلل ثيمة العنقاء الرواية كلها لكنها تفسر بعقيدة التقمص والتاريخ، وتنحرف اسطوريتها في سياقهما.»(ص٢٩٢) «جسد قنديل لغير روحه وروح حسن مفتاح لغير جسده» «أما العنقاء والرخ والفينيق التي تتداخل فيما بينها فجسدها لروحها وروحها لجسدها..»(ص٢٩٣)

«كانت العنقاء لتضيء تاريخ مفتاح، لكنه بقي غريباً عنها، إنه لم ينزل عن مشنقته حياً ولم ينهض من الموت!» «لقد خذلته الاسطورة والعقيدة كلاهما، فجمعهما في لحمة واحدة هي حبكة روائية، لكنه قطع جدل الاسطورة كما قطع جدل فكرة التقمص عن تيار العود الابدي.»(ص٢٩٤)

«ويخيل الينا ان صاحب العنقاء يحول تقنيات تي. اس. اليوت في التضمين الاسطوري والثقافي من القصيدة كما في «الارض الخراب» الى الرواية

كما في «العنقاء» . »(ص٢٩٦) ويربط عوض «البعد السياسي والاسطوري والتاريخي في ناظم واحد . »(ص٢٩٧) «فالعنقاء في مثل هذا السياق تبقى اطاراً لاساطير الخصب الفرعونية» «اوزوريس، مار جرجس، العنقاء معاً وفرادى سيدمرون التنين الازرق رمز الرعب والفقر والجدب . »(ص٢٩٨) «واسطورة الخصب المصرية تظل تراود حسن مفتاح كلما فاجأه الجفاف والاحباط فيستنجد بذاكرة الاسطورة على هذا الاجهاض الذي يفرغ الوطن من فحولته، والارض من بكارتها . »(ص٢٩٩) «وحسن مفتاح إنما جاء ليعيد للفصول حركتها، وللحياة جدلها، وللاسطورة التي وقفت ديناميتها، وسوف يصل الحاضر بالماضي والمستقبل»(ص٣٠٠) «ويشكل عوض اسطورة اوزوريس مرة ومرة في سياق العنقاء أو يشكل العنقاء في سياق اسطورة اوزوريس . »(ص٣٠٢)

يفتتح الدكتور العظمة «الخاتمة» بالقول : «ليس بعيداً ان تكون نواة أسطورة العنقاء الاولية هي نواة عالمية تتصل باساطير الخصب التي انتقلت الى العالم : اليونان والرومان ومن بعدهما اوروبا، من الشرق الادنى (سوريا والعراق ومصر) وجنوب شرق آسيا على ما يقرره الغصن الذهبي لجيمس فريزر، إلا أن اساطير الخصب تقوم على الموت والانبعاث بدءاً من جزئيات القتل والقيامة من الموت من خلال دورة الفصول . فالزمن عنصر اساسي في ذلك . »(ص٣٠٩)

«قد تكون عالمية الاسطورة وتعبيرها عن مطمح انساني عام وهو فكرة تجدد الحضارة وخلود الانسان والمجتمع هي وراء انتشارها عالمياً بكسوة مختلفة في كل حضارة . » والطيور التي ذكرت هي «تجليات لمعان جوهرية مشتركة إن لم تكن واحدة ولكنها انتظمت في ثنائيات ضدية كانت بمثابة سطريات أو نويات تسبح حول نواة مركزية واحدة . . »(ص٣١١)

«لقد أخذ الاغريق هذا الطائر من مصادره العربية بشهادة هيرودوت وأوفيد وشكسبير والعديد من الموسوعات الاوروبية وغيرها، وعدنا نحن وعاد شعراؤنا ونقادنا ومفكرونا، يستردون هذا الطائر الرمز الذي يعبر عن توقنا

وأشواقنا في الولادة الحضارية الجديدة في الازمنة الحديثة.»(ص٣١٣) «والبحث عن الرموز والاساطير وتوسيع صورنا البلاغية بهذا الاتجاه إنما يدل على توسع حاجاتنا الفكرية والنفسية والجمالية وديناميتها.»(ص٣١٤)

«ويتضح فحوى اسطورة العنقاء ومدلولها اذا ما قورنت باساطير الخصب وطقوسه، فكلاهما يؤكد على أن الحياة تولد من الموت والموت يولد من الحياة» . . . «إلا أن الموت في اساطير الخصب يتأتى من التغييب أو القتل الذي يمارسه طرف الاسطورة على طرفها الآخر. خلافاً لما يجري في اسطورة العنقاء.»(ص٣١٥)

«إن ذهاب الاسطوري أو ترسبه أو ترحيله الى الهامش قبل المبدع والشارح على حد سواء لا ينفي وجوده بل يكشف عنه» «واذا كانت ظروف الحضارة اقتضت فنون البيان البرقية في ماضي العصور فإن عصورنا الحديثة تتطلب ان تتحول بهذه البرقيات الى الاسطورة وحبكة الرمز لا سيما في الفن والشعر.»(ص٣١٩)

ولا ينسى الدكتور العظمة ان يعيد التوكيد: «لقد عرفنا سليمان البستاني، ربما لاول مرة، على الآخر الاسطوري في ترجمته للالياذة ومقدمته الضافية (١٩٠٥) مما مهد السبيل امام شفيق معلوف ليستجمع في عبقر بانثيون العرب رموز اساطيرهم القديمة. إلا أن الدراسات الاسطورية المعمقة لم تقم الا بعد التعرف على تراث الشرق الادنى القديم في مصر وسوريا والعراق والجزيرة من خلال حفريات علمي الاثار والانسان، والى هذا التراث تنتمي اساطير الخصب باسماء مختلفة في كل موطن لكن الوظائف واحدة.»(ص٣٢١)

واذا كان الدكتور نَذير العظمة يستهل كتابه الممتاز «سفر العنقاء» بشكر الذين ساعدوه، بطريقة ما، على انجاز هذا العمل العلمي فإنني أرى وجوب شكره على ما حقق ودقق وحلل واستنتج وقدم لنا ما قدم. . . فالاسطورة أحد اصول المعرفة الانسانية وسفر العنقاء بحث معمق في اصل الاصل.